HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

4792

Das neue Drama

541n

Erste Reihe der Davidsbündler-Schriften

Das neue Drama

von

Alfred Kerr

80/161
4/9/06

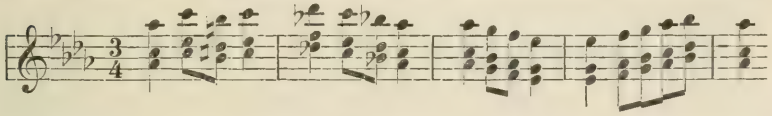
Berlin 1905
S. Fischer, Verlag

Alle Rechte vorbehalten

Macht mir Musik! — Ei, guten Morgen, Freunde . . .
„Was Ihr wollt".

Die Melodie von allerhand Schumannschen Davidsbündlerklängen hat mich in Jahr und Tag nicht verlassen. Zumal die vom Schlusse seiner schönen deutschen Viernotenschlacht (über der ein Widerschein von der Seele Jean Pauls schwebt, wie über allem, was er gab) — der entschlossene Auftritt „Marche des Davidsbündler contre les Philistins."

Ich liebe Beethovensche Scherzi mehr, — aber diese Rhythmen, wenn atmend und stark die Kampfstreiter des Davidsbundes losmarschieren:



ein Marsch im Dreivierteltakt, — fortissimo, fortissimo —, diese Rhythmen sind wie ein Gleichnis für Künstler, die wissen, daß sie am Leben sind; die einen lachend leidenschaftlichen Anteil an Erneuerungen menschlicher Dinge fühlen.

Mittendrin leise, hüpfende, ferne Töne, Punktierungen, Zweiunddreißigstel, dann Vorrücken, Keulenhiebe, Ellbogenstöße, Tritte in den Popo — —, und das gute Ende, zuversichtlich, in Asdur, mit Pausen und Staccati, zuletzt in einem hohen Ton verklingend, verklingend . . . (Marche des Davidsbündler contre les Philistins).

II.

Mein Buch will den Schutzherrn dieses Davidsbundes zum Schutzherrn der Kritik machen. In einem eignen Zusammenhang: ich fordre vom wahren Kritiker: „Er gebe die Kritik des Hasses und der Liebe, temperiert durch historische Gerechtigkeit. Davidsbündlerkritik, die gleich dem biblischen König zwei Werkzeuge liebt: die Schleuder und die Harfe."

Für den Kritiker sind, wie ich glaube, diese zwei Werkzeuge symbolisch: die Schleuder und die Harfe.

In Träumen des Tags und der Nacht schweben ihm beide vor: die Schleuder und die Harfe.

Haß und Liebe sind besser als Neigung und Abneigung. Der Anblick jedes Kunstwerkes führt zu einer unbewußten Addition. Die Stärke der guten und der schlechten Einzeleindrücke denke man in Zahlen umgesetzt. Von der Höhe der Addenden hängt die Stimmung, von der Höhe der zwei Summen das Urteil ab. Richtig bleibt alles, bis es in seelische Bestandteile zerlegt wird. Das zu tun ist der ernsteste Teil der Kritik. Die Kritik mag also beides geben: Willkür und Sachlichkeit. Die Willkür darf in der Darstellung, die Sachlichkeit muß in der letzten Wertung liegen. Sie trachte, die Werke zu sehen, wie der Literarhistoriker sie in fünfundzwanzig Jahren sehn wird: aber sie schäme sich der ungezwungensten Regungen nicht: des Hasses und der Liebe. (Denn Kritik ist eine Kunst, keine Wissenschaft; davon später.)

III.

Die Grundzüge dieses Buchs, worin die Davidsbündlerkritik stabiliert ist, lassen sich in die folgenden Punkte zusammenfassen:

1. Ich gebe hier Kritiken in deutscher Sprache.

2. Sie suchen den Ewigkeitszug.

3. Das Ziel ist: Lichter zu setzen; und durch herausgewählte Einzelzüge von der Kraft eines Beispiels Gattungen zu beleuchten. (Lichter zu setzen und durch herausgewählte Einzelzüge von der Kraft eines Beispiels Gattungen zu beleuchten).

4. Ich bin jedem dankbar, der in Deutschland erfaßt, daß hinter einer kunstheiteren Form nicht ein Windhund stehen muß; sondern ein Ringender stehn kann. Stumpfer Ernst, der bei uns gemeiniglich die Leute zur Achtung bringt, ist kein besseres Ethos (wie Ihr so oft glaubt): sondern ein Unvermögen. Einbläuen möcht' ich meinen Landsgenossen, daß, wer die Dinge heiter sagt, sie darum nicht weniger ernst sagt. Einbläuen.

5. Die innere Form der Davidsbündlerkritik sei Zusammendrängung. Sie will lieber Extrakt sein als Limonade; lieber mit Blitzlicht arbeiten als mit angereihten Petroleumfunzen. Sie muß die Kraft haben: auf ein paar Seiten einen Mann aufzubauen. Zusammendrängung bleibt die Form der Zukunft; das Postulatum einer Zeit (sofern sie nicht das eines Temperaments wäre), einer reicheren, geflügelten, heißer eilenden Zeit, die vorneweg — eheu, fugaces, Postume, Postume, labuntur anni! —

das Rätsel verdichteter Nahrungsmittel bebrütet . . . Ihre innere Form sei Zusammendrängung.

6. Es reizt mich nicht, Strömungen zu verfolgen, sondern Seelen zu zergliedern. Ich habe niemals die Absicht gehabt, ein Buch über den Gang einer Bewegung zu schreiben. Aber jedesmal: den Kern eines Menschen auf eine bleibende Art festzuhalten.

7. Der nähere Inhalt des Buchs ist: Gestalten, Züge, Lichter, die seit Ibsens Landung das Wesentliche der letzten Dramenepoche bilden. Ich habe vom Bestand fünfzehnjähriger Arbeit das gewählt, was diesen Kern ausdrücken könnte. Das deutsche Drama lag mir zumeist am Herzen. Hauptzusammenhänge des Früheren mit der Gegenwart sind aufgezeigt: die Nabelschnur, die mit Hebbel und G. E. Lessing verbindet.

8. Das Ziel ist also Wesentlichkeit, nicht Vollständigkeit. Es werden etwa von Hauptmanns Werken nicht die oft besprochenen Weber oder Hannele oder der Biberpelz in Abschnitten für sich behandelt. Sondern der Kern des Mannes soll in den Abschnitten durchkommen, in denen ich von ihm spreche.

9. Ein Nur-Impressionist könnte sich als Kritiker begraben lassen. Jemand lese, was das Buch über den Roten Hahn sagt: er wird die Technik des Theatermäßigen klarer erkennen. Jemand lese, was es über Björnson, über ein Ding wie Sudermanns Fritzchen sagt: er wird die Natur dramatischer Wirkungen tiefer verstehn. Und so weiter. Impressionismus ist nicht Kritik; es gilt auch sachliche Förderungen . . .

10. Der Kritiker nehme lachend den Vorwurf der Manier hin. Was ist Manier? Jede Darstellungsform, die ihrem Autor wie die nötigste, die beste erscheint. Was ist Manier? Jeder Stil, dessen Melodie im Autor klingt, bevor die Übrigen an ihren Gang gewöhnt sind. In Wahrheit verlangt jede Erscheinung eine Technik des Lesens. Vor jeder hat sich die Technik des Lesens erst zu bilden, — auch vor einer kristallisierenden Kritik. Die Plebs, welche auf Vollständigkeit hineinfällt, kann einen Schriftsteller (Zeitschrift für ärztliche Fortbildung, 15. Mai 1904, S. 299) annähernd verrückt glauben, solang ihr, für ihn, die Technik des Lesens fehlt.

Was ist Manier? Der Defekt im Leser.

11. Die Davidsbündlerkritik tut Einspruch (nicht bloß durch ihre Form), gegen die Geschmacksverpöbelung, die heut im Schwange ist; an die etwa der oft erwischte Juvenal der letzten Jahre, Herr M. Harden, die naiveren Einwohner gewöhnt: durch Bandwurmstil, — als Dekla-

mator mit dem Konversationslexikon. Das Buch richtet sich (ohne hier über die Grundlinien dieser Existenz zu plaudern) gegen die unzulängliche, aber längliche Schwadronierform. Dann gegen die geistige Schlichtheit, die kein Verhältnis zu einem Kunstwerk besitzt, sondern immer nur zu der Gruppe, die seinen Autor vielleicht entdeckt hat. (Drittens gegen den harmlosen Kniff, gepfefferte Inhaltsangaben als „Kritik" einzuschwärzen.)

12. Der blöden Abgrenzung: „Dieser ist kein Dichter, sondern ein Kritiker" setzt das Buch ein Ziel.

Der wahre Kritiker bleibt für mich ein Dichter: ein Gestalter. Und es ist beinahe kein großer Unterschied, ob er einen ernsten Autor gestaltet oder einen ulkigen und schlechten Autor gestaltet. Sowie ein Dichter (beinahe) gleich groß sein kann, indem er einen Falstaff oder indem er einen Vorbild-Helden malt. Auch der Dichter hat sie nur aus dem Leben: Phantasie ist Erinnerung. Der Dichter ist ein Konstruktor. Der Kritiker ist ein Konstruktor von Konstruktoren. Er zergliedert das Wesen eines Autors, läßt sein Inneres auferstehn; er reproduziert den Kern seiner Gehirnkonstruktion, stellt die ganze reproduzierte Gestalt (wie er sie sieht) auf zwei Beine und äußert: Männlein, wandle!

Der wahre Kritiker bleibt ein Dichter: ein Gestalter.

13. Das Buch sagt: Warum rezensiert man gewisse Dinge? Darum: weil man glaubt, daß eine anständige Rezension bisweilen Aussicht hat, länger zu leben, als ein Schmierenstück. Warum treibt man das Verfassen von Rezensionen? Um des Rezensenten willen. Nicht um des Publikums willen, noch um des Rezensierten willen.

Man betrachtet Dichter: wie ein Dichter Menschen betrachtet. Man betrachtet Dichter: als tragische oder halbtragische oder putzige Mitglieder dieser Erdengenossenschaft. Als Erscheinungen, die dichten, so wie andere erleben. Man betrachtet den Teil ihres Erlebens, der sich als Dichten darstellt. Man schreibt, als Kritiker, eine große Arbeit, deren Helden lauter Dichter sind. (Wären es lauter Dichter!) Auch das ist ein schöpferisches Werk. Ausdruck, Ordnung, das Erfassen eines Menschen ist mein. Gewiß zeigt der Kritikus, wie sie „sind": nach dem Maßstab dessen, was kaukasische Völker seit einem gewissen Zeitraum für groß oder stümperhaft erklären. Doch er zeigt in Einem, wie er vor ihnen ist. Er macht was aus ihnen. Robert Schumann sprach von Kritikern, „die sich nicht einbilden sollten, daß sie die Herrgotts der Künstler, da diese sie doch verhungern lassen könnten." Er meinte die falschen. Ein Zufall ist es, daß wir euch zum Gegenstand wählen, Dichter. Wir sind

nicht angewiesen darauf. Tretet alle darum ein in das Werk des Rezensenten, wie in ein Irrenhaus, — wie in ein Menschenhaus. Seht die Menschen des Kritikers; seht sie ihre künstlichen Menschlein schaffen. Seht die Verzerrung, seht die geschwellte Blödheit, seht den versuchten Betrug, seht das bleiche Unterliegen, seht die Glücklichen, die Schöpfer, — tragisch, noch wenn sie siegreich sind; seht diese wenigen, ihr eigenes Blut und ihr verströmendes Leben um kunstschaffene Gebilde verkaufend, um Scheinwesen von ihrer armen Seele Gnaden, um Puppen, die Vampyre sind . . . Seht! —

14. Kritiker zu sein ist ein dummer Beruf, wenn man nichts ist, was darüber hinausgeht. Abgezogene Lehren werden schneller altbacken als Semmeln. Wert hat, wie ich glaube, nur Kritik, die in sich ein Kunstwerk gibt: sodaß sie noch auf einen Menschen wirken kann, wenn ihre Inhalte falsch geworden sind (oder der Besprochene verschimmelt ist). Die Kritik, die als eine Dichtungsart anzusehen ist.

Ja, wenn Kritik eine Wissenschaft wäre. Aber das Imponderabile ist zu stark. Sie ist im schönsten Fall eine Kunst. Sie wird umso größer sein, jemehr sie Kunst ist. Man denke an den erhabenen Lessing; seine Lehre vom transitorischen Moment ist heut Unsinn, seine Lehre von der Katharsis Gerede, auf dem mißverstandenen Aristoteles ruhend: nur die Art, wie er beides sagt, bleibt unsterblich. Die Kunst im Kritiker, sie lebt fort. Was ist produktive Kritik? Es hat noch kein Kritiker einen Dichter erzeugt, produziert! Produktive Kritik ist solche, die ein Kunstwerk in der Kritik schafft. Jede andere Deutung ist leer. Unter den Kritikern hat nur das Recht, einem abgestempelten „Dichter" zu nahen, wer selbst einer ist.

15. In der Kritik also nicht nur die Wahrheit zu sagen (welches Voraussetzung ist), sondern ein Kunstwerk in ihrer Äußerung zu gestalten, eine Schönheit zu zeugen, ein Gebilde zu bilden: nur solche Kritik ist produktiv. Denn sie ist Produktion. Hier steht der Kritiker an dem Punkt, wo die Innungsunterschiede aufhören zwischen abgestempelten Dichtern und Kritikern. Wo er nicht an der Frontlinie des Schwarms herumläuft als Gegensätzlicher. Sondern mittendrin lebt, gleichgeartet, Vertreter einer Dichtungsart. Die Menschen, die seine Kunst aufs Korn nimmt, die Objekte der Gestaltung, sind Dichter. So allein hat das Gelall von der produktiven Kritik einen Sinn: wenn Kritik Produktion ist.

16. Die Kritik soll ihr Selbstbewußtsein heben. Sie wird eine Sprachkunst wie die des Herrn von Hofmannsthal vielleicht als nicht ebenbürtig

zurückweisen. Kleinlich aber die Kritik, die sich „auf Kosten" eines Autors ins Werk setzen wollte. Vielmehr hat der Kritiker am Anfang wie am letzten Ende noch eins zu sein: Ethiker.

17. Der künftige Kritiker wird äußern: Ich habe nicht den Wunsch, der ordnende Knecht eines Schwarms zu werden von mittleren Begabungen, Unbegabungen und ganz Wenigen, die ich über mir stehend ansehe. Nicht im Traum. Wohl aber manchmal ein Herold dieser letzten. Nicht ihre Kreatur; sondern ihr Cousin.

18. Der künftige Kritiker wird im allgemeinen daran festhalten, daß Systeme Schwindelbauten sind; daß aber langen Bestand hat, was in sich gut gesagt ist.

19. Lessing war ein Kritiker, den Abgestempelten innerlich verwandt, eine adäquate Kraft an Geblüt; vor Goethes Wirken. Seit Goethe waren andere Kritiker notwendig als Lessing mit seiner hinreißenden Magisterschaft. Die Schlegels kamen.

Heute reichen die Schlegels nicht hin; ihre physiologischen Werkzeuge waren dicker als die jetziger Menschen. Heut wird als Kritiker siegen, wer der größte Künstler ist. Und so könnte ein Abgestempelter heute der größte Kritiker werden. So wie der größte Kritiker in Wahrheit ein Abgestempelter wird.

IV.

Da ich den Schlußpunkt hinter diese Thesen setze, weilt mein Herz bei allen, die heute jung sind.

Ist diesen Blättern bestimmt einen Flug zu machen, so will ich, daß sie von Euren Händen emporgetragen werden.

Ich stehe heut in den dreißiger Jahren. Ich grüße die zwischen zwanzig und dreißig. — Hört es:

— marche des Davidsbündler contre les Philistins! so endet die Melodie, più stretto, più stretto. Und im Schreiten haftet in mir keins der Tadelworte wie „Wahn" und „Anmaßung", die dick in der Luft schweben. (Ahnten die Leute, daß der Kritiker unter den Autoren der am schärfsten hergenommene ist: von sich, bei der Arbeit!) Es haftet nichts. Sondern im Ohre tönt allein das Marschmotiv vom frohen Ende.

Ein andres Marſchmotiv ſcheint es zu ſein; die Klänge einer nicht mehr ſchumannſchen Muſik. Es iſt das Singen einer Harfe, die eine Schleuder iſt; das Klingen einer Schleuder, die zur Harfe wird. Und in dem, was ich höre, liegt alles: die Wurſtigkeit gegen Einwände; die Belangloſigkeit der Kunſt; und die Seligkeit, die Seligkeit, die Seligkeit des Daſeins.

November 1904.

Inhaltsverzeichnis

Seite

Ibsen 1
Gerhart Hauptmann 36
Arthur Schnitzler 72
Hugo von Hofmannsthal 90
Max Halbe. Georg Hirschfeld 105
Hebbel und die Entwicklung
(Hebbel. Ibsen. Schlaf. Wedekind) 119
Johannes Schlaf 130
Frank Wedekind 134
Wildenbruch 143
Sudermann 146
Josef Ruederer 193
Otto Erich Hartleben 197
Ludwig Thoma 201
Ludwig Fulda 204
Max Dreyer 211
Ernst Rosmer 215
Deutsches Unterhaltungsdrama 218
Maeterlinck 223
D'Annunzio 234
Bernard Shaw 242
Strindberg 246
Tolstoi 251
Gorki 254
Björnson 257
Heijermans 262
Henri Becque 264
Die späten Lateiner 268
Exempel der gallischen Posse 273
Jahresrückblicke
(Oscar Wilde. Strindberg. Wedekind. Gorki. Georg Hirschfeld. Schlaf. Tolstoi. Fulda) 277
Anhang: Technik des realistischen Dramas 295

Ibsen

Gedenkrede

I.

Die Bedeutung dieses seltenen Mannes, der nun siebzig Jahre auf Erden lebt, ruht in drei Dingen. In seiner Kunstform; in seinem Gedankenkreis; in seiner anschauenden Kraft.

Die dramatische Form mag nebensächlich scheinen bei einem Geiste, der noch auf andren Feldern von so tiefem Belang ist. In Wahrheit aber bildet sie ein untrennbares inneres Merkmal. Sie ist der erste Beleg für sein Wirklichkeitsstreben: er will das unmittelbare Leben konterfeien. Nie hat er die epische Form gebraucht, die so viel leichter zu brauchen ist.

So wie sich für einen fremden Beobachter die Seelenvorgänge handelnder Menschen kundtun: nur so wollte Ibsen sie kund werden lassen. Er verzichtete also gemeinhin auf den Monolog, auf das Beiseitesprechen, ließ die Vorgeschichte in Tropfen verteilt gelegentlich durchsickern, kennzeichnete die Gestalten durch eine unwillkürliche, die indirekte Charakteristik und verfeinerte die ganze Methode dramatischer Seelenenthüllung im einzelnen. Er erscheint hier als ein Vollender, nicht als Erfinder. Wie denn Menschen seiner Größe meist Vollender sein müssen. Spinoza gilt als ein „Zu-Ende-Denker." Shakespeare war nach Marlowe und Genossen ein Vollender. Wagner ein Vollender nach Weber und selbst Meyerbeer. Zola, der die Welt erobert hat, steht auf den Schultern Balzacs, der sie nicht erobert hat. So sind Ibsens letzte Vorgänger in einem wichtigen Teil der Kunstform Hebbel und Otto Ludwig. Er aber bringt die letzten reifsten und sieghaftesten Ergebnisse der Entwicklung, in deren Mitte sie stehen. Auch er ist ein Zu-Ende-Denker. Schattenhafte Seelenbewegungen, Verschiebungen in geheimen Gängen des Innern, verborgene Vorstöße: das weiß er mit den sehr beengten Mitteln einer realistischen Dramentechnik ergreifend zu gestalten. Es ist ein grandios sicheres und klares Zwischen-den-Zeilen-lesen-lassen, das direkte Offenbarungen verschmäht und in das Innere der Menschen dennoch schauen läßt wie in die geöffneten und überglasten Leiber vivisezierter Hunde.

Zugleich ist Ibsen ein Vollender im inneren Bau des Dramas. Er

fußt auf der Form, die Lessing und neuere Franzosen vertreten; nicht aber Gerhart Hauptmann. Er reiht nur die wesentlichen Momente aneinander, die zum Verständnis der Handlung nötig sind. Episoden als Selbstzweck kennt er nicht. Und er beherrscht die Mathematik des Dramas stärker als Lessing und die Franzosen; er ist wahrscheinlich der exakteste Dramentechniker, den die Literatur aller Zeiten hervorgebracht. So enthalten seine Werke die subtilsten und mannigfachsten Beziehungen. Alles ist doppelt und dreifach verknüpft. In Hinsicht auf Kausalzusammenhänge treiben die Gestalten gewissermaßen Inzucht. Was zeigt sich darin? Das Streben, die gewählte Handlung von der Außenwelt abzusondern; das Drama zu einem möglichst selbständigen Ganzen zu machen. Aber das Leben bietet solche Absonderung nicht. Hier ist der Punkt, wo Ibsens Kunst mit dem Realismus in Streit kommt. Ibsens dramatische Logik ist tiefsinnig, zuweilen aber streift sie die Spitzfindigkeit. Jene haarscharfe Logik, welche die profansten Franzosen im Spiel mit äußeren Vorgängen zeigen, wendet Ibsen auf innere Vorgänge an. Erlernen läßt sich so etwas nicht; aber durch Routine sehr vervollkommnen. Die Neigung zum Grübeln ist bei ihm a priori vorhanden (sie fällt in einem seiner ersten Stücke erstaunlich auf), zugleich wird das Bühnenrechnerische bei steter Berührung mit dem Theater von außen genährt. In Hedda Gabler etwa ruht alles auf einer Karte. Wie liegen die Dinge zuletzt? Bei dem toten Lövborg findet man ein Pistol, das ihm Hedda gegeben hat. Das könnte sie bloßstellen. Aber Lövborg kann das Pistol auch gestohlen haben. Wenn Hedda dies sagte, wär' es ihre Rettung. Sie will solchen Schimpf nicht auf den Toten kommen lassen. Schimpf? Es soll schimpflich sein, wenn ein Selbstmörder zum Selbstmord die Pistole entlehnt? Selbst für das besondere Gefühl der Hedda, die das Ende in Schönheit wünscht, kann das nicht als schimpflich gelten. Es wird nur eben mit dem theoretisch starren Begriff „Diebstahl" gerechnet, auf daß die Mathematik des Dramas zurecht komme. Denn jetzt gerät Hedda in die Gewalt Bracks, des einzigen, der vom Ursprung der Pistole weiß. Wenn er sie verrät, ist sie zugrunde gerichtet. Wird er sie verraten? Kaum. Doch Hedda muß fürchten, daß er es tun könnte. Sie behauptet, daß sie damit unfrei geworden sei. Und schießt sich tot. War sie vorher frei?

Das ist ein Beispiel. Ein geborgtes Pistol, ein zufällig alleinwissender Brack, und dieser Alleinwissende just ein begehrlicher Anbeter. Man sieht ein Kartenspiel. Was den inneren Bau Ibsenscher Dramen zu überschauen erschwert, ist nicht nur die kausale Inzucht, die Fülle der Beziehungen, die mehr als doppelten Verknotungen. Vieles muß auch

in doppeltem Sinn verstanden werden. Der Dichter ist früh ein Symbolist. Und er gibt gleich zwei Arten von Symbolen. Symbole für Begriffe, zweitens Symbole für Stimmungen. In der unergründlichen, versunkenen, doppelbodigen Sprechweise der Gestalten liegt etwas Gespensterhaftes. Abgeschiedene Seelen sind es, die mit einander reden. Ihr Körper ist durchgreifbar, durchscheinend, erzeugt von den Strahlen einer laterna magica. Eine seltsame Luft umwittert modern redende Geister im Straßengewand. Der Dichter sieht vor allem eine innere Welt. Vom Äußeren spendet er auch, doch sehr sparsam. Zuweilen erscheint es, als ob diese Gestalten nur Seelenmöglichkeiten seien. Und doch bietet er mehr als Grundrisse von Menschen: Menschen in Grundrissen. Beruhigt euch! Er meidet nur das Pleonastische und das Unwesentliche, aber die Personen etwa in der Wildente sind lebend, von der Erde, von Fleisch und Blut, — und doch symbolisch.

Will man Hauptmanns Art, Menschen zu zeichnen, mit der Ibsenschen vergleichen, so wäre zu sagen: Die Betrachtung bei Hauptmann ist allgemeiner, summarischer. Man sieht bei ihm die Gesamtseele von außen: Ibsen kriecht in ihren Sitz; ein Seelenbergmann. Ibsen lugt dabei immer nach Gesetzen. Seine Charakteristik ist das Gegenteil von allgemein: doch er betrachtet den Zusammenhang mit der Allgemeinheit. Seine Charakteristik ist das Gegenteil von summarisch: doch er schielt dabei nach der Summe der Dinge. Hauptmann will, daß wir die Gefühle seiner Menschen teilen; Ibsen will, daß wir nachdenklich ihre Beschaffenheit würdigen. Hauptmann schildert ein Geschehnis; Ibsen stellt eine Frage. Hauptmann ist Altruist; Ibsen ist Forscher.

Um zu Ibsen zurückzukehren: er betrachtet das Verhältnis der Menschen untereinander und das Verhältnis der Menschen zur Ewigkeit; mit scheinbarer Kühle. Wie er ihren Schmerzen und Freuden gegenübersteht, scheint er ein Symbol unseres empirischen Zeitalters. Er zählt zu den Gefestigten, Unerschrockenen. Er lacht und weint nicht: er sieht. Das Sehen ist primär, das Ertragen sekundär. Und so, in dieser größeren Gefühlsfreiheit, wird er ein Seelenbergmann ohnegleichen. Er schafft für die ganz leisen Abschattungen, die halben, dunklen Regungen, die winzige, entgleitende Abstufung eine neue Stätte. Er befreit die lebenheischenden Werte unten im Schacht.

II.

Ibsens Grundzug ist kritisch. Er ist ein anarchistischer Individualist, im Gegensatz zu Zola, dem Sozialisten und Kollektivisten. Seine Kritik wirft sich eher auf privat-ethische Dinge, als auf öffentlich-ethische Dinge. Gelegentlich kann er sozial-ethisch sein: im Bund der Jugend, wo er den

Typus des politischen Strebers zeichnet; in den Stützen der Gesellschaft, wenn er die heuchlerische Tugend führender Christen entlarvt; in Nora, sofern ihre Wechselfälschung in Betracht kommt, denn das ist ihr bescheidenes Verhältnis zum Staat. Das sozusagen Physiologisch-Ethische, die Ungerechtigkeit des Fleisches, erhält in den Gespenstern ein furchtbares Denkmal. Im Volksfeind liegt im Kampf um die Wahrheit und Selbständigkeit das ethische Moment. Die ideale Forderung wird hier durchgesetzt, so weit es der Einzelne vermag. Wahrheit und Freiheit verkündete schon Lona Hessel als die echten Stützen der Gesellschaft. Brand wollte eher seinen Rücken opfern, als sich ergeben. Doktor Relling aber droht, den Mann mit der idealen Forderung kopfüber die Treppe hinabzuwerfen. Und Gregers Werle selbst (kein Wikingersproß wie Stockmann) fühlt dumpf, daß er, mit der idealen Forderung, der Dreizehnte bei Tisch ist. Durch Wahrheit geht Hjalmar Ekdal's dürftiges Glück in Scherben. Und vor dieser schneidenden Tragik scheint der Dichter an einer sittlichen Möglichkeit in menschlichem Tun zu verzweifeln.

Er scheint es nur. Schon als er Kaiser und Galiläer schrieb, wog er die praktische Unzulänglichkeit alles Sittlichen hin und her: doch der Galiläer siegte. Die kleine Hedwig Ekdal mag noch ein schnödes Opfer törichter Moralforderung sein; Rebekka West ist Heldin. Gebenedeit, wenn sie freudig durch freiwilligen Tod eine Schuld zu sühnen wagt. Als Rosmer die ideale Forderung an sie richtet, steigt sie empor zum Adelsmenschentum. Und die Eltern des kleinen Eyolf, die ganz Enttäuschten, erfüllen noch am Schluß gleichfalls sittliche Pflichten. Sie sind bereit, ohne Illusionen gut zu handeln; nicht nur, um eine Aufgabe zu haben (nach der unseligen Erkenntnis), sondern zur Selbstberuhigung über das Leiden, das man in seiner Erdenmenschlichkeit verschuldet. Und wenn sie fremde Kinder erziehen wollen, so bleibt der Badearzt Stockmann um der Armen willen am Orte. Die Frau eines anderen Arztes aber, Ellida Wangel, fühlt wohl die tiefe Sehnsucht der Umfriedeten nach Freiheit, doch sittliche Kraft läßt sie die Sehnsucht überwinden.

Daneben steht das Gegenteil dieser Weltanschauung. Den Baumeister Solneß hat der Dichter in eine Sphäre gestellt, aus der helle Herrenmoral leuchtet; Heimstätten für Menschen hat er einst gebaut; und baut sie nicht mehr. Fast ein anti-ethischer Zug liegt im Schicksal der mattstrahlenden herrlichen Hedda. Die Philistergüte eines Tantenheims wird lächerlich gemacht, die Philister bleiben gesund und am Leben, die Genialen und Unsittlichen gehen als Helden zu Grunde: als Helden. In der Gestalt Vorkmans ist die Herrenmoral wieder zu Ehren gelangt, doch in der seltsamen Form, daß sie zugleich den Mitmenschen zugute

kommen soll. Der geniale Mensch darf unsittlich handeln, wenn nur durch ihn das Erz in der Tiefe befreit wird, wenn er nur, schaffend, Fortschritt und Bewegung schafft. Das kühne Streben erfährt im Baumeister Solneß eine ähnliche Verherrlichung. Ein Baumeister, der zwar abstürzt, aber doch bis hinauf kam. Borkmans Schuld war bloß, daß er nach dem Gefängnis vom weiteren Kampf abstand! Sein Verbrechen liegt hier, nicht im Bankdiebstahl. Und strahlend zaubermächtig schwebt über diesem Drama der Ausspruch des unterliegenden Helden: „Ach was, überfahren werden wir alle miteinander einmal im Leben. Aber da muß man eben wieder aufstehen und tun als ob nichts gewesen wäre!"

So herrscht weit und breit Aufwärtsstimmung voll positiver Kraft. Und dann wieder versinken in Ibsens grell und fahler Schneebeleuchtung menschliche Ideale; oder: Wahnbegriffe. Nichts Gutes bleibt, keine sogenannte Liebe, nichts Feststehendes, kein Ringen, daß des Ringens wert wäre, keine Glücksmöglichkeit. Die holden Schleier sinken, und was lieblich erschien und verheißungsvoll, ist graue, kahle Selbstsucht. Ausharren und die große Stille erwarten, bleibt die letzte, die einzige Zuflucht. „Mit der Zeit geht es vorüber — alles miteinander." So verschlingt sich in der Riesenwelt dieser großen nordischen Seele das Weiße mit dem Schwarzen, das Positivste mit dem Nihilistischen, die ideale Forderung mit der Idealloſigkeit. Was Eyolfs Eltern innerlich erleben, das Schwinden des letzten Menschenglaubens, das erlebten vor ihnen andre. Diesem Glauben an die Kindesliebe ging Ibsen in den Gespenstern schon zu Leibe. Und der junge Erhard Borkman, der naiv-egoistisch mit einer schönen Witwe davoneilt, wenn drei nächste Blutsverwandte einen Lebenskampf um ihn kämpfen, der schränkt diesen Glauben noch ahnungsvoller, noch deutlicher, noch ruhiger ein. Und vom Begriff der Freundschaft wird die Schminke abgewaschen, wenn das treue Kanzleischreiberchen und Borkman sich auseinandersetzen. So wandelt im Lauf eines siebzigjährigen Lebens der Dichter die Ideale wie Hildes Baumeister die seinigen, von den Kirchen und Heimstätten für Menschen zu Luftschlössern mit einer Grundmauer. Aber die Reihenfolge ist nicht dieselbe.

Durch das scheinbare Chaos geht doch ein Grundzug; ein schneidender, schmerzvoll-kalter, ein verschwiegen-entsagender, ein gefestigt-hoffnungsloser. Ibsen ist Lucifer. Sein ganzes Werk ist im Grunde das eines Entgötterers. Das Werk dieses schönen und traurigen und starken Engels, der „Gegenschöpfer" sein will. Ibsen spürt die ideale Forderung in sich, und weil er tapfer wie ein Wikinger ist, dringt er bis ans Ende. Ans Ende der Wahrheit; das ist: Verzichten. Und mit alledem weckt er Empfindungen, die eine schlechtweg religiöse Gewalt haben. Heilig ist

auch der Gegenschöpfer. Eine erschütternd tiefe Vorstellung aller innigsten Daseinsinteressen enthält sein Gesamtwerk. Es gibt, was die großen Schöpfungen großer Menschen geben: Ewigkeits-Perspektiven. Ein Perspektivensteller ist er vom Beginn bis zum Ende. Gewiß mehr ein Anreger als ein Erfüller; gewiß mehr ein Frager als ein Antworter. Wer aber von uns ist ein Antworter?

III.

Eine unerhörte Fülle von Gestalten hat er in siebzig Jahren erstehen lassen, die nicht vergänglich sind. Wer nichts fühlt von der ganzen Symbolik seiner Werke, der fühlt doch wundersam die dichterisch gewaltigen Reize dieser seltsam in verwegene Höhen steigenden Gebilde. Das modernste Leben und transcendentale Fernen liegen darin. In diesen Dramen ruht die großartigste, tiefste und unlösbarste Vermählung des Phantastischen mit dem Realen. Die Welt des Schaurigen, Unerforschten grenzt an den Alltag, und aus den Winkeln der Zimmer und der Seelen lugen die Rätsel.

Ein Phantast und ein Realist ist Ibsen, wie er zugleich ein Phantast und ein Mathematikus ist. Schaurig und überwältigend in schauriger Erhabenheit sind Gespräche, die Solneß auf dem Turme mit Gott führt. Er steht allein da oben und redet im Irrsinn mit Gott. Gigantisch ist John Gabriel, wenn er vor dem Ende mit der alten Jugendgeliebten nachts ins Ungewitter des Lebens zieht; wenn er noch einmal in ekstatischem, kaltglühendem Erguß die lebenheischenden Werte da unten anredet; und wenn dann das Weib mit erhobenem Arme schreit, er werde nicht den Siegeseinzug halten in sein kaltes, dunkles Reich. Schicksalvolles, Unfaßbares und Gewaltiges steht hinter allen Gestalten. Und wie sind doch manche von süßem Reiz umflossen; wie wundersam ergreifend Asta, der schwesterliche Kamerad, und ihr zart umschleiertes Verhältnis zu Alfred Allmers; wie farbentief und strahlend Hedda Gabler, wie stark und stählern und wikingerfrisch Baumeisters Hilde, und welcher melancholische Zauber umtrauert die einst leuchtende Gestalt der herrlichen Rita. Ein vergilbtes Blatt mit zaubervollen, verblichenen Versen, so steht die alte Ella Rendheim da, Gregers Werle pflegt absonderlich verschollene Zwiesprache mit der kleinen, bald erblindeten Hedwig, der Pastor Rosmer schreitet mit Rebekka über den Mühlsteg im Dunstkreis der weißen Pferde, und die Rattenmamsell spricht magisch mit einem armen Knaben; sie, den Tod bringend und den Frieden bringend mit der großen Stille; und das zarte, kluge Kind, vor dem das Leben zu liegen scheint und über dem das Ende schwebt. Und Nora reicht dem Doktor Rank zum letzten Male Feuer für seine Zigarre. Frau Alving sieht mit geschlossenem

Mund den biederen Pastor Manders an, und draußen liegt Nebel und Dunkel über dem Fjord.

Ins Grenzenlose schweift der Dichter, in die Unendlichkeit grübelt er hinüber, die ethische Welt löst er auf: aber die sinnliche muß er lassen stahn. Dem Lebenszauber dieser sinnlichen Welt gehören seine Gestalten an und seine Szenen. Sie haften in der Seele, weil eine naturgleiche Dichterkraft sie schuf; eines Meisters, der die Kenntnis vom Menschen erweitert hat, der das Niederste dem Höchsten zu gesellen weiß, und der den Ewigkeitszug in sich trägt.

Sollen wir ihm eine Stellung zuweisen, so dürfen wir seinen Namen nur an Menschheitskünder besonderen Schlages knüpfen. Die nach uns Kommenden werden entscheiden, welches sein Verhältnis zu Dante, zu Shakespeare ist. Wir aber sind glücklich, zur gleichen Zeit mit ihm zu leben. Die Zeit zwar ist nicht glücklich; nicht im idyllischen Sinn. Doch sie steckt voll lebenheischender Werte, die zu befreien Glück ist.

Und so senden wir heute Dank und Gruß nach Norden.

1898. 19. März.

Epilog

„Wenn wir Toten erwachen —"

I.

Tout est matière pour vous! ruft jemand grollend den Künstlern dieser heutigen Zeit entgegen. Ein Franzose, ein Bußprediger, ein Seelenprofessor, ein Romandichter. Damit ich's kurz zusammenraffe: Paul Bourget.

Das ist der Kern seines ganzen Lebenswerks. Im Vordergrunde der Künstlermensch: der Menschen künstlerisch benutzt, nicht Menschen menschlich liebt. Der das Liebesleben ertötet. Bourget sah früh die große Sünde darin. „C'est le grand péché intellectuel, un de ceux dont il est écrit qu'ils ne seront pas pardonnés".

Den Künstler Ibsen (am Ende seiner Kunst) überschleicht derselbe Gedanke. Er schafft ein Frauenbild, an dem die große Sünde vollbracht ward. Ihre Seele ist wie entseelt. Sie ist mißbraucht worden: zum Mittel; beschränkt worden: zur Episode. Ein „junges heißblütiges Weib" starb. Ihre Keuschheit wollte den Mann töten, der sie berührte. Doch weil er sie nicht berührte, will sie ihn gleichfalls töten. Sie hat alles preisgegeben für ihn: die Heimat, die Freunde, die Seele. Und fühlt sich preisgegeben. Der Seelenmord stößt sie hinunter. Die Schandtat

an der Menschlichkeit weckt in ihr den Haß (sie führt den Dolch mit sich). In dem Bildhauer liebte sie den Menschen. Von seiner Kunst, was sie selber dazu gegeben; nicht seine Kunst. Sie hätte „richtige" Kinder haben wollen. Kurz: sie ist ein reines weibliches Weib. Vielleicht ein Weib der älteren Art.

Diese Gestalt und die Luft, die sie umschwebt, malt der Alte mit seiner einsamen Rattenfängerkunst; in der doppelbodigen, unheimlichen Weise, mit der tiefen kalten Dämonie, die zwischen Komik und Schauern entlangschlurft, urbildhaft und nicht vergeßlich. Die Welt des Unerforschten streift hier den Alltag; die Welt des Grauens lugt in die elektrische Zeit der Variétés und Luftkurorte. Gespenster, längst Gestorbenes, gehn um. Das Reich des Gestorbenseins wird umwittert von einer verstummten, zerbrochenen, erinnerungstiefen Pein. Und die Mordatmosphäre wird umsungen von einer alternden Sehnsucht. Zuletzt schlagen Flammen empor; unter dem Eise. Schnee deckt alles zu; auch diese Flammen.

Die letzte Gestalt, die Ibsen schuf, ist: Eirene. Das letzte Wort, das er spricht: Pax vobiscum. Die letzte Stimmung, die er zeichnet: die große Stille.

In dem Krieg zwischen Hellas und Juda stimmt Bourget für Juda. Der Kunstfeind Tolstoi noch entschlossener für Juda. Ibsen träumt (vor dem Einschlafen) von einem Bund zwischen Hellas und Juda.

II.

Rubek, Bildhauer, hat die Züge des Künstler-Egoisten. Hingebung widerstrebt ihm. „Rebelle à l'abandon" nennt selbigen typischen Krankenzug der Fachmann P. Bourget. Und Maja sagt: „Du bist eben kein Gesellschaftsmensch, Rubek, du gehst am liebsten deinen eigenen Weg für dich und beschäftigst dich mit deinen eignen Interessen." Er ist gütiger gegen Dinge als gegen Lebende. Sieht in den Dingen das Lebende; sieht die Lebenden als Dinge. Er ist ein Mittelbarer. Er sucht noch Musik in Szenen, wo Unmittelbare nur die Störung fühlen. Sein Gegenbild Ulfheim ist altruistisch; dieser Bärentöter kümmert sich um Rubeks und Irenens Rettung; er will sie, wenn nötig, mit Gewalt bergen lassen. Dieser Unzusammengesetzte liebt auch das Getier: Hunde sind seine Freundschaft. Der Andre braucht Tierbilder, um etwas verächtlich zu machen. Der Eine bleibt im Menschlichen, der Andre ist, um ein Goethesches Wort zu brauchen, Übermensch. Die Erdentferntheit macht seinen Unwert . . . und seinen Wert.

Also ein „zahmer Raubvogel". In der christlich-distinguierten Gegenwart bewahrt er die alte (die selbstische) Verfassung. Er sieht ein Weib, das sich vor ihm entkleidet. Nicht das Weib, das sich für ihn entkleidet. Die Zweite nimmt er als Spielzeug. Er verjagt sie: durch spielerische

Souveränität, durch offne Abkehr. Noch diese Maja würde gern auf seinen Knieen sitzen; sie ist eine Frau. Naturen wie Rubek sagen das Liebloseste, und wissen nicht, daß sie es gesagt. Irene war ihm . . . mehr. Doch er fürchtet von der Hingabe für sein Kunstwerk. Rebelle à l'abandon.

Diese Stellung zum Weib ist der ewige Kampf des Schaffenden, worin die Abstoßung mit der Anziehung Krieg führt. Die großen einsamen Ringer hätten eine Gemeinschaft kaum ertragen: doch sie war stets ihre Sehnsucht. Beiläufig kam Raffael mit einer Maja aus. Goethe mit Irenen und Majas durcheinander. Michel Angelo vielleicht mit Jünglingen an beider Statt. Beethoven kannte mehr Phantasieliebe als ein Auskosten des Glücks. Und Flaubert war Mönch; für das ganze Dasein hat ihm ein Jugendvorgang genügt — zu gelegentlichem Zurückdenken. Flaubert schrieb auch den Satz:

Un homme qui s'est institué artiste n'a plus le droit de vivre comme les autres.

Er starb wie ein Hund.

III.

Also was ist das Gefühl Rubeks? Vielleicht eines, das wir spüren, wenn ein sehr geliebtes Weib neben uns schläft. Wir beten sie an im Leben, und sehn dennoch auf die Schlafende und fühlen dennoch: du bist du, und ich bin ich. Allen verschiedenen Graden der Kultur zugeteilt; mit allen verschiedenen Graden der Leidenschaft geliebt, wecken sie immer diesen Gedanken: du bist du, und ich bin ich. Ist es ein Getrenntsein nicht von der Einzelnen, sondern von der Rasse? Wer schafft, der fühlt in ihr eine holde Ablenkung, doch eine Ablenkung. Etwas wundersam am Wege Liegendes, doch wundersam im Wege Liegendes. Das „Fesselnde" und das Fesselnde.

Rasend weltlich kann Einer sein, ganz frauenverliebt — und ist doch im Atelier, am Klavier, am Schreibtisch ein Heiliger. Er ringt mit Farben, er hascht Rhythmen ab, er balgt sich mit dem Semikolon. Ach, man wartet auf die Musik der Einschnitte und kämpft mit einer dunklen Gewalt wie Jakob kämpfte mit dem Engel. Und es hat kein Ende. Die Pause ist ein Zurückfallen in den Urzustand. Jede Pause wird vom Schatten umspielt: wiederanfangenmüssen. Und dort schläft sie, die Ablenkerin. Selbst die Beste, die Friedenbringende, die Eirene, die Erfüllung — übersieht man sie nicht? beurteilt man sie nicht? rückt man ihr Bild nicht in den Hintergrund? mag es über den Menschen mit Schweinsköpfen emporragen! und gruppiert man nicht das Ganze und weist mutterseeleneinsam Jedem die Stelle zu?

Und hätte man fünfzig Jahr neben ihr geschlafen, wird man nicht

auf die geschlossenen Augen immer noch blicken, immer noch auf den geliebten Hals und immer noch sprechen:

Du bist du, und ich bin ich — in Ewigkeit.

IV.

Vielleicht empfindet das Rubek. Die Wahrheit ist folgende. Indem man leidenschaftlicher Künstler ist, verwirft man das Weib. Indem man tiefen Lebensdrang spürt, verwirft man die Kunst. Der erste Fall schließt den zweiten nicht aus, im Lauf einer einzigen Jugend. Für Kunst läßt sich allgemeiner Schaffen setzen. Irene ist das fremde Opfer des Schaffens. Doch es fordert eigne Opfer, am eignen Leib. Rubek erfährt sie. In dem unsterblichen Bel-Ami fragt ein alter Schriftsteller den jüngeren Kollegen, aufrichtig wie die meisten Franzosen: „Was soll mir das Ziel, der Ruhm, wenn ich ihn nicht in der Form von Liebe pflücken kann?" Und er fügt die wundervollen Worte als Warner hinzu: „Encore quelques baisers, et vous serez impuissant." .... Johann Strauß, im Alter wie ein Gott gefeiert, beinah sogar wie ein König, nahm die Gratulanten beiseite und sprach erschüttert: „Aber ich kann ja nicht mehr —! ich kann nicht mehr!"

Bei Zola ist eine Analogie: Pascal Rougon sieht im beginnenden Alter rückwärts, wie Ibsens Bildhauer. Dieselben Flüche. „Certaines nuits, il arrivait à maudire la science, qu'il accusait de lui avoir pris le meilleur de sa virilité." „De toute cette passion solitaire, il n'était né que des livres." Das ist die schlichte Sehnsucht nach dem Weib, nach der Jugend (vor der beginnenden Eiszeit). Pascal hätte sich, gemeinverständlich als Franzose, noch schlimmstenfalls mit Maja vertragen: denn sie ist jung, sie ist jung, sie ist jung. Bei dem germanischen Künstler geht die letzte Sehnsucht gläubiger nach dem einzigen Weib, das die Seele erfüllt hätte. Er glaubt an die Einzige! Und der herrliche Wikinger Ibsen zeigt keine Furcht vor der Lächerlichkeitsgefahr: diese frühere Liebste in gealtertem und ramponiertem Zustand noch einmal ernsthaft in Frage kommen zu lassen. Hier ruht die innigste Tragikomik; vor der man auf die Knie fallen darf.

Vor Jahren überging er sie, da sie jung war und leuchtend. Der Champagner stand da, doch er trank ihn nicht. Jetzt ist sie elend, entweiht, zertreten; ein Schatten ihrer Frühzeit und Blühzeit; eine Tote auferstanden, nicht wiedergeboren. Auch er umschattet und getrübt und verhäßlicht. Zwei Gespenster umarmen sich.

V.

Doch sie umarmen sich.

Ja: dieses Werk ist ein tiefer reuevoller Lebensschrei. Der Gesang

eines Toten auf das Leben. Schwermütige, strahlende Seligpreisung der verlorenen Zeit. Du bist du, und ich bin ich, — aber Du bist ein Ruf zur Rückkehr auf die Erde. Du rufst mir zu: Entschwebe nicht! Sei wieder Mensch! Verdorre nicht! Rubek fühlt: sie darf nicht sterben, die Liebe, die von dieser Welt ist, „von dieser köstlichen, wundersamen, dieser rätselvollen Welt." Mit zweiundsiebzig Jahren verkündet das ein Genius. Wie glücklich dürfen wir sein, daß wir es schon mit Dreißig gewußt haben.

Im Kampf des Formens und Umformens geben sie die Säfte dahin, die Strebensmenschen. Für wen! O du mein Heiland! Für ein paar Liebhaber? Für ein paar Kunsthändler? Für die Abonnenten einer Zeitschrift? Für die Leser dieses Buchs? Für eine kleine Nachwelt, die uns nicht mehr küssen und nicht mehr bezahlen kann? Und wenn es eine Welt ist: für wen!

Dem Schaffenden allein würde ja die Vorstellung genügen. Sie ist bekanntlich schöner, diese Vorstellung des Ungeborenen, als das Geborene. (Das Druckenlassen, sagt Friedrich Schlegel sehr weise, verhält sich zum Denken wie eine Wochenstube zum ersten Kuß.) Also das Herzblut vergießen umsonst, die Kraft dahingeben umsonst, alt und runzelig werden wie Rubek umsonst. Das Leben zieht vorbei. Und erwachen wir Toten, ist es zu spät. Es wechselt unser Urteil über das Kunstwerk; doch was wir erleben, ist dahingenommen für alle Ewigkeit.

VI.

Immerhin: dies ist nur die Wiege des Schlußgedankens. Nicht der Schlußgedanke. Zwar scheint es Rubek wertvoller, ein Leben in Sonnenschein und Schönheit zu führen, als sich „in einer naßkalten Höhle mit Tonklumpen und Steinblöcken zu Tode plagen". Doch er weiß in andren Stimmungen, daß er schaffen muß, dem Drange folgend, Werk auf Werk. Ibsen gibt ein Memento vivere: aber nicht die leichte Maja behält Recht, die mit dem gesunden Tiermann in die Niederungen steigt. Auch nicht der Präger dieses Worts „memento vivere", Friedrich Nietzsche. Unser alter Meister singt Gesellungspoesie, nicht Isolirungswahn. Für den letzten Ibsen ist die Einheit wirklich nicht der Mensch, sondern das Paar. Der Stärkste wirklich Der, der zu zweien steht. Und das Gesetz der Umwandlung scheint vergessen. Man sehe die Bildnisse des Dichters aus dem letzten Jahr: die Haare starren nicht mehr straff gen Himmel; sie sind fast lockig geworden. Sie stechen nicht mehr. Und das Antlitz trägt einen wundersam lyrischen Zug; es hat ihn vorher nie gehabt. Das ist das Ende. Irene führt Rubek aufwärts. Dort liegt der Einklang zwischen Kunst und Menschsein; zwischen Seel' und

Körper; zwischen dem Himmel und der Erden; zwischen Streben und Genießen.

Wieder steht am Schluß: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan." Den Staubgeborenen scheint nichts Gescheiteres einzufallen. Es bleibt ein Elend.

VII.

Goethe, der das Jahrhundert begann, entfesselt den christlichen Olymp. Ein positiver Akt der Begnadung erfolgt. Ibsen, der es schließt, endet mit einem positiven Akt der Verneinung. Ein ehrlicher Entgötterer, ein Gefestigt-Hoffnungsloser, ein Schmerzvoll-Kalter noch im Aufjubeln, ein Zweifler, ein Verzichtender, und sich selbst getreu. Keine Himmelskönigin wartet. Es kommt der Tod — vor Sonnenaufgang. Ibsen war nie ein Antworter, stets ein Frager. Er fragt: sind wir auf dem Weg, das Erdenreich zu errichten? Und eine Lawine schneidet die Lösung ab.

Ein Spezialist vom Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts steht dem Umfasser Goethe, von seinem Anfang, gegenüber. Ein Spezialist, der mit der Gesamtheit seiner Spezialitäten wieder ein Umfasser wird. Goethe handhabt die Farbe, Ibsen die Linie. Die kluge, sparsame Linie. Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis, sagt der eine; der andre bildet solche Gleichnisse. Er ist der ausschließlichste Gleichnisdichter, der eigentliche Gleichnisdichter, der reichste Formelschrein in seinen Gestalten für die kommende Menschheit. Für Einzelne, und für Beziehungen von Einzelnen.

Die Zeiten werden exakter. Farbiges Phantasieren am Beginn; lineares Grübeln am Ende; so muß es sein. Schumann sagt: lebte Mozart heut, er schriebe nicht Mozartsche Konzerte sondern Chopinsche. Der Mann im Anfang konnte noch zusammenfassen, als ein Ausläufer; auch allgemein hinweisen, als ein Vorläufer. Am Ende dieses unglaublichsten Jahrhunderts scheint analytisches Vorgehn die einzige Möglichkeit. Ibsen ist der Analytiker des neuen Anfangs.

Wir sehen die Gerade, von einem Gipfel zum andern. Faust kämpft im Sterben für die Gemeinschaft der Menschen; Ibsen schließt mit dem Ruf zur Gemeinschaft. Es ist die grade, zugleich wohl die aufwärtsführende Linie. Über dem Zwischenfall Nietzsche ruht der Nebel.

VIII.

Ibsen: der lineare Analytiker des neuen Anfangs. Gerhart Hauptmann: der farbige Analytiker des neuen Anfangs. Sein Werk ist erfüllt von der „Liebe, die von dieser Welt ist, von dieser köstlichen, wundersamen, von dieser rätselvollen Welt." Bei ihm dampft wieder die Erde. Er kommt vom Leben, und hundert Jahre Entwicklung liegen

auch zu seinen Füßen. Hauptmann schließt das deutsche Jahrhundert mit dem farbigen riesenhaften Novum: Florian Geyer.

... So scheint Ibsen verknüpft mit sämtlichen drei „H", welche das Gerippe dieser deutschen hundert Jahre bilden: Hauptmann, Hebbel, Heine. Ibsen gilt im Norden lange als Heine-Nachahmer. Bei Garborg sagt noch Aas, der drollige Freund des dunklen Gabriel Gram: „Ja, Ibsen, dea ist doch etwas, ea hat doch so viel Beastand, daß ea einen wiaklichen Dichta nachmacht." Heute scheint die Aneinanderrückung fast unglaublich. Ein himmlischer Spatz und ein himmlischer Eisbär. Das Tertium liegt in der Mischung phantastischer Dinge mit der allerrealsten Welt; zweitens in der letzten Respektlosigkeit, die bei dem einen lacht, bei dem andren sinnt.

Der Riese Hebbel erscheint als Stifter des neuen Dramas überhaupt. In der hundertjährigen Bewegung nicht der Gipfel, aber das stärkste Moment. Hebbel und Ibsen sind Vettern in der Zusammensetzung: psychologischer Realismus, dicht bei dem mystischen Zug ins Unendliche. Schilderung eines ganz individuellen Falls, bei verstohlenem Blinzeln nach dem Typischen. Das Grauenvolle im Weib ist vor der Frau vom Meere und vor Hedda in Judith Fleisch geworden. Und Mariamnens Grundwort „das kann man tun, erleiden kann mans nicht," um das sich ein Lebensdrama entspinnt, faßt alle die sittlichen Subtilitäten von Freiheit und eigner Verantwortung, in sich. Die feine Mißachtung des innersten Menschentums, ist schon damals Mord der Seele und ein Zwang zur Scheidung. Und das Verhältnis von Mann und Weib, die unterirdische Verquickung von Haß und Liebe, die Anziehung im Abstoßenden: alles ist vorbereitet.

Die Jahrhundertbewegung ging rückläufig: von Goethe, Heine, Hebbel zu Ibsen; und von Ibsen zurück nach Deutschland.

Ibsen gleicht nach seiner Stellung der Edda. Die Nibelungensage hat den gleichen Weg gemacht: von Deutschland nach dem Norden, und vom Norden zurück.

Das Rassengemeinsame, Germanische, ist zunächst: der Kampf um die Ethik (das Faktum Nietzsche beweist nur die Ethik als unterscheidliches germanisches Merkmal); zweitens: eine gewisse Art der seelischen Tiefbohrung. Hier aber deckt sich der Epilogist zugleich mit den Slaven: sie haben das Merkmal der Psychologie, und einer empirisch-exakteren als die Germanen. Bei den Germanen mehr ahnungsvoller Dämmer, gefühlsmäßiges Versenken, bei den Russen mehr Tatsachenschärfe; Ibsen gleicht einem Produkt aus beiden. Zugleich Annäherung an die Lateiner, in Zola-Taines Determinismus; ohne diesen sind die Gespenster kaum

vorstellbar. Für die Technik kommen Otto Ludwig und die Franzosen in Betracht. Für das Ganze Henrik Ibsen.

IX.

Süßes Leben! schöne freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens! ... Ich soll Deine Hand fassen, Dir noch einmal in die Augen sehn. ...

Jeder mag zu diesem Epilogdrama seinen Epilog sprechen. Er mag Grüße senden an den Rhein, oder an das abendliche Schloß Ambras über dem Inntal, oder an die kleine steile rue Tholozé auf dem Märtyrergebirg' auch Montmartre genannt, oder zur Insel Chioggia, bei Venedig, oder an die Kneipe zum capello nero dortselbst, oder an das ersterbende Farbenmeer des Ortes Frascati, bei Rom.

Bei Rom —.

Und er mag Grüße senden an Verschollene und Gegenwärtige, an die eine oder die andre. Einen Gruß an Elly und Maria und Vally und Elisabeth, die alle gestorben sind und alle leben. Und einen Gruß an Irene oder Senta, die Ihr kommen sollt.

Wofern Ihr nicht, was niemand weiß, schon gewesen seid. Denn ob Irene nicht Elly war oder Vally oder Maria oder Elisabeth: wer kann das sagen.

So ist das Leben. Such is life. Questa è la vita. Que voulez-vous, — — c'est la vie, c'est la vie, c'est la vie.

1900 1. Februar.

Beim Lesen von Klein Eyolf

„Mit der Zeit geht es vorüber —
alles miteinander."

— — — — — — — — — — — — — — — — —

In meiner Seele vollziehen sich Eindrücke, in dreifacher Art. Ich verfolge mit dem Anteil jemandes, der sich fragt: „was wird daraus?" eine Reihe von Tatsachen, welche die Schicksale oder Schicksalsepisoden einiger Menschen darstellen, kurz die Handlung von Klein Eyolf. Zugleich wird mir bewußt, daß an gewissen Stellen gewisse künstlerische Wirkungen einen Reiz auf meine Seele üben; ich fühle mich ergriffen nicht durch die dargestellten Schicksale, sondern durch irgend etwas in ihrer Darstellung. Zugleich wird mir (zum dritten) klar: daß neben dieser inneren Form und neben den Vorgängen ein weiteres in diesem

Kunstwerk ruht: Symbole; ich suche sie während des Lesens zu deuten, ich finde eine Lösung, ich komme bald von ihr ab, ein neues Symbol kommt dazwischen, es scheint eine Aufhellung für jenes fallengelassene zu geben, ich nehme es in eingeschränkter Form auf, ich verwerfe bald alle beide, um sie nach einem neuen Lichtschein umgemodelt gelten zu lassen; zuletzt erkenne ich als bleibendes Ergebnis hinter Wolken eine Art Gebäude, aber die webenden Schleier lassen die Konturen von Zeit zu Zeit wieder halb verschwinden.

Und diese drei getrennten Eindrucksformen, das Symbol, die Handlung, die innere Form, vermischen sich in meiner Seele und verschlingen sich zu einem Ganzen. Wenn ich offenbaren soll, was als Wesentliches mir im Innern zurückbleibt und hervortritt, so erscheint der Begriff: Ewigkeitsperspektiven. Eine namenlos ergreifende, tiefe Vorstellung aller innigsten Daseinsinteressen. Gott ist tot; nicht nur für die einsamen Grübler ist er tot: sie haben auch den frohen Kindern des bunten Lebens den Glauben an ihn genommen. Und dieser Wahn war eben nur einer von vielen. Die andern Wahnbegriffe — oder: Ideale — versinken wie er. Der Mensch hat nichts so eigen, wie sich selbst; nicht zwei Seelen in der weiten Welt gehören zueinander; wohl kann im geschwisterlichen Verhältnis eine Art Glück bestehn, aber nur kurze Zeit: so lange die Geschwister Kinder sind; dann tritt das Begehren auf, das den einen nach Ost, den andern nach West zieht; sie können einander nicht gehören, weil sie jeder ein Verlangen nach ungeschwisterlichem Glück haben; und könnten sie einander gehören, so würde das ewige Gesetz der Umwandlung den Traum doch vernichten. An seine Schwester schrieb ein Deutscher einst die zaubertiefen Verse, die Alfreds und Astas unsterbliches Verhältnis umspannen:

Schattenküsse, Schattenliebe,
Schattenleben wunderbar,
Glaubst du, Schwester, alles bliebe
Unverändert, ewig wahr?

Was wir lieblich fest besessen,
Schwindet hin wie Träumerein,
Und die Herzen, die vergessen,
Und die Augen schlafen ein . . .

Ja, die Herzen vergessen in der schwellenden Flut des Lebens. Ein unsagbar schmerzlicher Schimmer von Entsagung und feiner Wehmut blickt aus diesem Verhältnis, das der Glücksmöglichkeit am nächsten kommt. Er blickt aus dem ganzen Buch, an dessen Schluß das unab-

änderliche Wort steht: Verzichten. Ein Trost liegt im tätigen Ausharren. Bei Ibsen wartet die große Stille. Ausharren, zum Guten schaffen und: die große Stille erwarten, — das ist der Kompromiß, der für die Erdensöhne die beste aller Möglichkeiten bildet. Ein Wort, das Asta im Gespräch hinwirft, schwebt als Leitspruch über dem ganzen Werk, halb schmerzvoll aufstöhnend, halb trostvoll besänftigend: „Mit der Zeit geht es vorüber — alles miteinander."

— — — — — — — — — — — — — — — —

1894. 29. Dezember.

Der Bund der Jugend

I.

Dieses Werk verleugnet seinen Dichter mehr als es ihn verrät. Es scheint erstaunlicher durch das Fehlen Ibsenscher Züge ... als durch das Vorhandensein einiger solchen. Ein Vierziger steckt hier beinah ganz im Alten, eh' er neue Bahnen findet. Gleichnisse hinken; doch es ist (schlecht und recht) Ibsens Rienzi.

Die spätere Weltanschauung liegt weit. Was ist der Kern? Ein Streber sucht gewissenlos zu steigen, kommt aber zu Fall. Kommt zu Fall, und Ibsen frohlockt. Als ob er nicht Ibsen hieße, sondern Augier (oder Gustav Freytag). Als ob es das Wichtigste auf Erden wäre, die Gemeinschaft anständiger Bürger vor einem Hochstapler zu behüten. Nachmals legt Ibsen ein Torpedo unter die Arche: gegenwärtig hilft er der Besatzung einen kleinen Piraten fangen. Nachmals erkennt er beide Seiten der Dinge: gegenwärtig erkennt er nur eine. Er sieht nicht, daß auch dieser Pirat anders betrachtet werden kann als unter dem Gesichtspunkt eines Schädlings. Daß vor diesem Schwadroneur, Glücksritter, Streber nicht bloß die Frage gilt: was leidet die Gesellschaft von ihm? sondern die sehr wichtige: was leidet er selbst? Dieser Steensgard, diese politische Windfahne, dieser Mann mit den drei Brauten: ist er im Grunde schlechter als der Musterknabe des Stücks, der ruhige Durchschnittsmann Fjeldbo; der seinen Goldfisch doch auch kapert, im banalen Gleichgewicht des geordneten Herkommens; der keinen Putsch macht, sondern auf überlieferte Art den Vorteil nimmt. Ibsen heißt ihn, verächtlichen Tons, einen Glücksritter. Sind wir nicht Glücksritter alle, in irgend einem Sinn? Ziehen wir nicht aus, das Glück zu packen und fortzuschleppen? Freilich, es gibt eine verwegene Methode und eine bürgerliche Methode. Wie

viele greifen nach der bürgerlichen Art, weil die andre unzuverlässig scheint? Weil Solidität rentabel ist. Sind sie edler, oder vorsichtiger? Sind sie von tieferer Sittlichkeit, oder mangeln ihnen Piratenkräfte? Würden sie nicht kratzen, hätten sie nur die Tatzen?

Die Gestalt des Strebers ist wenig ausgebaut. Nur ein paar Umrisse. Nur ein bißchen Werdegang: daß der Vater ein Pfandleiher, daß die Mutter ein rohes Weib war. Noch steht der Dichter nicht außerhalb der Gesellschaft, als an welchem Punkte die Ewigkeitsperspektiven anfangen.

War der Vater Pfandleiher und die Mutter roh; war seine Sphäre so arm und seine Gaben so reich; kam er aus dem Trüben und fühlte die Sehnsucht nach dem Glanz: so hätten sich tiefere Standpunkte gegen ihn finden lassen als Schadenfreude; und bessere Auswege als Verspottung. Verspottung durch wen? Durch den tätigen geregelten Durchschnitt; durch den Durchschnitt. Es gibt aber — ich finde kein andres Wort, als ich es einmal gegen Herrn Dreyer gebraucht — es gibt etwas Menschliches noch in der erbärmlichsten Hochstapelei; dieses Menschliche aufzuzeigen, ist die Sendung des Dichters. Bloße Schadenfreude zu wecken, ist seine Sendung nicht. Es kommt im Geringsten nicht darauf an, daß wir Zeugen einer Abführung sind, mag sie nach unserer Moral dreimal berechtigt sein. Nicht darüber sollen wir jauchzen, daß es einem „gegeben" wird, sondern darüber: daß der Sieger und der Geschlagene in ihrer Seele Wesenheit glänzend enthüllt werden, beide. Ja, der neue Dichter soll eher den sittlich Guten entlarven; er soll nicht den sittlich Schlechten verhöhnen.

II.

Aber wem sag' ich diese Weisheit? Dem Mann, von dem wir sie lernen konnten: dem Meister. Sein Emporsteigen ist ja immer ein Verwerfen. Jedes Ibsensche Drama hat Berechtigung für den Augenblick, in dem es geschrieben wurde. Die ganze Reihe, als Entwicklung betrachtet hat ewige Geltung. Ewige? würde er fragen.

Das Bild dieses Schauspiels enthält jedenfalls Tröstliches für verzweifelte Köpfe auf dramatischem Gebiet. Man findet einen Riesen in vorgerücktem Alter noch recht klein in der Weltanschauung. Man findet zugleich den größten Dramentechniker aller Zeiten ganz schwach im Technischen. Ganz befangen in Scribe und Sardou; er tastet ganz schwerfällig nach Kniffen, Verwechselungen, Überraschungen. Ein Kammerherr glaubt, sein Feind werde von einem Redner angegriffen; er selbst wird angegriffen; er hat falsch gehört. Eine Wirtin glaubt, der Held freie sie; er freit für einen anderen; sie hat falsch gehört. Zwei Männer

treffen sich in einem wildfremden Haus, um Geschäftliches zu erledigen. Ibsen trieft von Ränkeplänen; jeder neue Plan wird offenbart und der falschen Person offenbart. Ein verblüffendes Schauspiel. Mut, liebwerte Zeitgenossen! Wofern ihr noch nicht vierzig seid, ist die Hoffnung nicht verloren.

Freilich steckt in einer berühmten Episode dieses Werks die Nora. Freilich steckt an hundert Orten, halb unterdrückt, der eingeborene Empörersinn, der bald den Aufruhr in die Gesellschaft tragen wird. Freilich sucht und wittert die Satire nach Gegenständen und will im Grunde keinen lassen heil von dannen ziehn. Freilich kündet sich schon die wundersame Kraft an, Charaktere durch langsame Entfernung der Hüllen auf eine neue Art zu gestalten; (worin er nachmals ein Gipfel wurde).

Aber sonst . . . aber sonst? Mut, meine Lieben! Mut, Mut, Mut!

1900. 8. September.

Komödie der Liebe

I.

Der Titel sagt viel. Zu viel. Nur die unerfüllte Liebe meinen diese enthaltsamen Nordländer; nur die werdende, ahnende, emporschwebende; die gerade bis zum ersten Kuß führt.

Komödie der Liebe. Es gibt eine, die beginnt erst nach der Liebeserfüllung. Das ist die tiefere, das ist — wie wir heut sehen — die wahre Komödie der Liebe. Sie ruht im Liebeskampf zweier hingegebenen Menschen. Mit allen aufgezogenen Registern. Mit allen Abschattungen der Gefühle, mit allem Wandel zwischen Glück und Elend, zwischen Zorn und Schwermut, zwischen Glut und Haß, zwischen Siegen und Unterliegen, zwischen Triumph und Enttäuschung, zwischen Leben und Tod. Auch die Nebenarten spielen hinein. Und ob du mir am Herzen hingst, wir führten Krieg, wir führten Krieg — erst wenn du trostlos von mir gingst, war meine Seele voll Musik. Oft hat in meinem glühen Hirn vor Eifersucht das Blut gestockt, — dann hast du auf erhobner Stirn den Kranz getragen und frohlockt. Neuere Dichter umfassen diese Unterschiedlichkeiten der Liebeskomödie, diese Zwischenstufen, diese Tiefströmungen. Sie sehen darin das Wesentliche. Nicht bloß Analytiker in Prosa; nicht nur Strindberg; nicht nur Bourget; nicht nur sein Schüler Gabriel d'Annunzio (welche die Ausbrüche der Liebesneurasthenie zu malen beflissen sind, der

eine dumpf anklagend, der andere lehrhaft, der dritte dekorativ.) Auch schweigsame Dramatiker mit verschlossenen Lippen bringen so ein Liebesgedicht zu Papier, wie eins in der Schublade des toten Henri Becque gefunden worden. Es enthält den Typ in den Worten: „J'étais brutal et langoureux; elle était ardente et cruelle." Seltsam traurige Verse.

Es ist mir nichts von ihr geblieben,
Kein Lockenband, das halb verblich,
Kein Bild, — kein Brief, den sie geschrieben;
Ich haßte sie, sie haßte mich.

Im Urtext:

Je n'ai rien qui me la rappelle,
Pas de portrait, pas de cheveux,
Je n'ai pas une lettre d'elle —
Nous nous détestions tous les deux.

In dem Haßbekenntnis ruht das Eigentümliche: die Unterströmungen. Und dieser Taumel zwischen Anziehung und Abstoßung; das Schwanken zwischen Mißtrauen und Hingabe; der blutige Schmerz in der Wonne, das ganze Ringen zweier Willensmächte: das beginnt nach der Liebeserfüllung; nicht vorher. Da entfalten die Seelen ihre volle Stärke, nicht vorher. Da geht der Kampf in ganzer Rüstung, nicht vorher. Da stehen die Charaktere auf gleichem Feld, nicht vorher. Da sind die Schranken zwischen zwei Menschen dahin, da erst, nicht vorher. Holder und traumhafter mag die Ahnung sein: wilder und reicher ist die Gegenwart.

II.

Der Nordländer Ibsen hält sich an die Ahnung, wenn er die entstehende und verwehende Liebe zwischen Schwanhild und Falk zeichnet. Im Frühling fliegen zwei Seelen einander zu. Der erste Kuß ist das Ende. Ein frühes Ende. „Unsere Sonne," ruft Schwanhild, „soll am Mittag sterben, da sie in ihren schönsten Feuern strahlt." Am Mittag? Diese Liebe starb am Morgen! Ihr Ende liegt vor dem Anfang. Ein Niederlegen der Waffen, ehe die Schlacht begonnen hat. Diesem Liebesfrühling wird alles mögliche gegenübergestellt: eheliche Prosa in der Pastorsfamilie; zweitens die Komik langdauernder Verlobungen; drittens die harmonisch gediegene Vernunftehe. Und nur das Eine wird dem Liebesfrühling nicht gegenübergestellt, welches das Bedeutsamste ist: der Liebessommer, die Liebe selbst. Der leuchtende, schwüle, volle Sommer, mit unsterblichen Abenden und schreckbaren Gewittern. Der ganze Sommer, mit Herrlichkeit und Grauen. Kurz und gut: diese in der Entwicklung zurückgebliebene Gefühlswelt gibt keine Liebeskomödie in unserem Sinn.

III.

Aber Lebensperspektiven in zartem Umriß gibt sie. Zwei Menschen trennen sich. Beide zweifeln an der Liebesdauer. Schwanhild verliert den leibhaften Falk, noch eh' sie ihn besessen; freilich bewahrt sie unvergänglich sein Gedächtnis. „Nun hab ich dich verloren für die Zeit, — doch dich auf Ewigkeit dafür gewonnen." Falk zieht vorüber, aus der Enge in die Ferne, den wundersamen Knacks im Herzen.

... Schwanhild wird eines gereiften Kaufmanns pflichtenernste Frau, in der Brust die Erinnerung an den verwehenden Duft der Jugend. Und das ist das Bleibende dieser Komödie (wenn man die Voraussetzungen vergessen hat). Diese Stimmung, in der sie ausklingt. Ein zerfließender Reiz, ein verhallender Klang — und die holdeste Bitternis.

Ein Gedicht, welches den Herbst gleich in den Frühling hineinwachsen sieht. Die lyrische Seite eines künftigen Attentäters gegen die Gesellschaft.

1900. 22. September.

Der Ahnherr

(Zur Vorgeschichte des neuen deutschen Dramas)

I.

Es war im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts. Also zwanzig Jahre nach dem Tode von Hebbel und Otto Ludwig. Fünfundsiebzig Jahre nach dem Tode Kleist's. Ein Jahrhundert nach der hamburgischen Dramaturgie, dem Götz, den Räubern.

Um diese Zeit gleicht die deutsche Dramenkunst einer Stute, die auf den Hengst wartet. Ihre Säfte stauen sich dick und träge. Die edle Rennerin läuft nicht. Soll ihr stockendes Blut rascher kreisen: so muß eine Hengst-Individualität sie bespringen. Sie muß umgewühlt, umgerüttelt, umgeliebt werden. Doch woher? Was um sie herumscharwenzt, ist von lächerlicher Unkraft. Verkappte Wallache. Das Droschkenpferd L'Arronge; das angejahrte Zirkustier Lindau; der dicke Krippensetzer Lubliner, welcher vorspiegelt, hüpfen zu können; das wollige Pony Blumenthal, das die andren Pferde hinten beißt, um vorzukommen; das Schlachtroß Wildenbruch, das auf jambischen Tritt eingeritten ist; der dürre Falbe Wilbrandt; der grelle Schecke Richard Voß mit dem exaltierten Sattel. Und die andren. Verkappte Wallache!

Wenn ich bei dem Pferdegleichnis bleiben will, so stehen gegenüber

drei jüngstdeutsche Rosse. Von der Farbe des Vorstwisches. Sind nur drei, aber gewiehert haben sie für fünfundachtzig. Der Bleibtreu geht auf den Hinterhufen mit gesträubtem Schwanz und überschlägt sich vor Großartigkeit. Der M. G. Conrad tut es mit fürchterlichem Aufhauen. Der Alberti tänzelt immer in der vordersten Reihe, und, merkwürdig, dieses Pferd kräht wie ein Hahn. Alle drei gehn auf die Stute los mit den mannbarsten Absichten. Aber . . . sie reichen nicht hinauf. So muß sie weiter warten.

Bis endlich aus Norwegen der große Beschäler kommt, den sein Weg zufällig vorbeiführt. Er sprengt sie fast. In ihrem Innern kehrt sich das Unterste zu oberst. Und wenn die Wirkung auch so phänomenhaft nicht ist wie vor hundert Jahren, da der große Zuchthengst aus England über sie kam, — jetzt läuft sie wieder gottseidank.

Ohne Gleichnis: am Beginn der Entwicklung, welche das neue deutsche Drama genommen hat, steht Henrik Ibsen. Er steht dort, obwohl die Entwicklung etwas Selbständiges geworden ist. Ihre Früchte sind nicht ibsensch, sondern von eigner Art.

Ibsen bleibt für uns der größte Anreger; der Ahnher nicht eines einzelnen Dramas, doch einer ganzen dramatischen Epoche. Wer diese Epoche auf ihre Ursprünge verfolgen will, wird nicht umhin können, die deutschen Geschicke des seltnen Mannes zu prüfen. Er wird ihre Geschichte zu schreiben haben. Bis zu dem Punkt, wo der Umschwung in Deutschland eintritt.

Das ist noch nicht sieben Jahre her.*)

II.

Ibsen sagte vor kurzem, in Deutschland habe sein Schaffen das beste Verständnis gefunden und die wirksamste Förderung nach außen. Mag sein, daß hier die Wiege seines Weltrufs stand. Aber dieses Verständnis, das heute ziemlich scharf entwickelt ist, war es nicht immer. Dies zeigen im Anfang die komischen Vergleiche mit Björnson, in denen Björnson als Sieger hervorgeht und Ibsen die Rolle eines beachtenswerten, doch geringeren Mitstrebers spielt. Björnson ist „der bedeutendere und kräftigere", er ist der „größere Rival", vereinigt „mit einer Meisterschaft des Lokalkolorits, die nur aus der Versenkung ins Volkstum hervorgehen kann, eine imponierende Strenge des sittlichen Ernstes und eine bewundernswerte Schärfe in der Individualisierung der Gestalten". Ibsen jedoch ist „schon etwas geschmeidiger"; in seiner Art „leichthin von der Kenntnis französischer Bühneneffekte beeinflußt". So urteilte damals ein

*) Diese Betrachtung erschien 1896. Sie geht auf die Quellen zurück.

deutscher Dramaturg, der sonst nicht unüberlegt ist und das neuere Drama mit etwas metaphysischen Blicken verfolgte. Auch Oskar Blumenthal, Kritiker, weiß zuversichtlich, daß Björnson in gewisser Hinsicht der Konsequentere, Ibsen aber „biegsamer und schwächer" ist. In den meisten Kritiken der ersten Zeit steht Björnson im Vordergrunde.

Wir halten heute die beiden Männer nicht für vergleichbar. Der eine ist ein Steller von Ewigkeitsperspektiven, der andere mehr ein Nützlichkeitsarbeiter. Der eine ein stumm abseitiger Betrachter, der andre ein lautes Genossenschaftswesen. Der eine abgeschlossen wie Juda, der andre proselytenbehaglich wie das Christentum. Der eine auf nie begangenem Grat das Besondere und Gestufte suchend, der andre im redlichen Tal getrost im Besitze des Allgemeineren, Unverwickelten. Beide haben in Wahrheit nicht mehr Berührung als ein Denker mit einem Agitator.

Doch als Agitator hat sich Björnson auch für Ibsen bewährt. Zufällig und unbewußt, indem er in Deutschland sein Vorreiter wurde. Darum ist er hier zu nennen. Wer die literarischen Einflüsse der siebziger Jahre verfolgt, der sieht, wie die deutsche Darstellung des Fallissements mit einem starken Schlag erhöhte Teilnahme für das skandinavische Drama weckt. Das Fallissement ist der eigentliche Ausgangspunkt. Vorher schon haben die Meininger „Zwischen den Schlachten" gespielt. Hier tritt Björnson, „ein norwegischer Dichter unsrer Tage", wie Frenzel damals erläutert, zum erstenmal als Dramatiker vor die Deutschen. Es ist 1874. Das Sverre-Stück zu spielen erscheint der Kritik noch als ein „kühnes Wagnis", alles darin berührt sie fremdartig, fast beklemmend in seiner schweigsamen Knappheit. Die Theaterwirkung auf die Hörer ist nicht sonderlich anhaltend.

Immerhin: in einer Zeit, wo grade „Mein Leopold", Lindaus „Diana", Wilbrandts „Gracchus" und Mosers „Ultimo" auf den Brettern standen, mußte so eine dämmernde Vorstellung erwachen von sprödem Trotz und starrer Urkraft, die da oben zu holen seien; von einer ernsteren, schrofferen Dichtungsmacht. Aber wenn den Heutigen der Gebirgsbauer Björnson noch genießbarer ist als die soziale Familienmutter Björnson: damals war es umgekehrt. Das Fallissement feiert in Deutschland Triumphe; Björnson hat damit „den bahnbrechendsten Erfolg von allen seinen skandinavischen Poetengenossen unleugbar" errungen. Das Stück hat, wie eine andre Stimme sagt, „gewaltig durchgeschlagen". Und wirklich, wenn die erziehsame Trivialität dieser hygienischen Dichtung mit dem Motto „Ehrlich währt am längsten" an Nieritz mahnt: damals mußte wohl ihr ernstes Erfassen eines gesellschaftsethischen Stoffs be-

wundert werden. Der deutschen Dramatik mußte wohl eine erste Weisung kommen, in weniger Salontändelei und Possenbiederkeit ernsten Verhältnissen auf den Leib zu rücken.

Durch das Fallissement war der Boden bereitet für Ibsen. Ein paar Jahre später hat er den ersten starken Erfolg in Berlin.

III.

Ibsen war vor diesem Erfolg in Deutschland eingezogen. Am Burgtheater wurde gegen den Beginn des Jahres 1876 die Nordische Heerfahrt gespielt. Und die Meininger gaben in Berlin die Kronprätendenten. Damit wurde die Bekanntschaft Ibsens deutschen Zuschauern vermittelt. Das Wälsungenstück hinterließ keine Furchen. Die Süddeutschen konnten sich an diese reduzierten Gottriesen im geringsten nicht gewöhnen. Aber dramatisches Leben, gewaltige Menschenkonturen und knappe Wucht wurden von der Kritik zugestanden. Spaßhaft ist das mehrfach auftauchende naive Lob, Ibsen treffe sehr gut die landschaftliche Lokalstimmung des Nordens. Eine Anerkennnng, die auch Blumenthal spendet. Wie er zugleich in jeder einzelnen Szene Ibsens eine vollere Ader der Poesie strömen sieht als in Wagners gesamten vier Götterdramen. Dagegen findet dieser Kritiker in dem Prätendentenschauspiel eitel Haupt- und Staatsaktion, welche der Dichter „durch die grellen Märchenmittel der Sensationsromane nicht eben wertvoller gestaltet hat". Von der schon damals tiefen Gewalt der Charakteristik, die in Skule (der hamletischen Zwitterseele) einen Gipfel hat, wird nichts gemerkt. Man sieht in dem Drama ein belebtes Geschichtsbild aus dem norwegischen Mittelalter und nicht mehr. Gerade die subjektiven Teile, in denen Menschlicheres über das Pragmatische ragt, scheinen störend empfunden worden zu sein. Immerfort wird die Buntheit und der Reichtum der Bilder gerühmt. Kurz: das eigentlich Ibsensche wird nicht erkannt. Man spielt das Stück nur siebenmal, weil die theatralische Wirkung, „das Durchschlagende", ausbleibt. Karl Frenzel, der anfangs für Ibsen eintritt, ohne zu ahnen, welche Schlange er am Busen nährte, tut damals den Ausspruch, die Kronprätendenten „machen uns mit einem hervorragenden Dichter bekannt". Freilich seien sie kein dramatisches Meisterwerk.

Die Aufführung beider Dramen scheint für Ibsens Vordringen in Deutschland unwesentlich. Nur eben, daß auf seinen Namen eine vorübergehende Aufmerksamkeit gelenkt wird; nur eben, daß ein gewisses Grauen vor unbehauener Kraft, wie es Björnson schon geweckt, von neuem über den Rücken berlinischer Literaten rinnt. Die erste vorübergehende Wandlung schaffen die Stützen der Gesellschaft.

IV.

Durch dieses Schauspiel wird Ibsen . . . zwar nicht volkstümlich. Doch einen größeren Kreis hauptstädtischer Theaterbesucher gewinnt er. Das Stück wird eine Zeitlang auf drei Berliner Bühnen zugleich gespielt, in drei Übersetzungen, der Erfolg ist „ungeheuer". Nach dem Bericht eines akademischen Zeugen hat ihn von den späteren Dramen „auch nicht annähernd" eins gefunden. Einen starken Eindruck zu machen, war freilich dieses, noch halb im Alten steckende Schauspiel eines erfahrenen Bühnenkenners sehr angetan. Das rein theatralische Moment mußte wirken, welches der harmlosen Einfalt des Fallissements vielfach überlegen war. Und wenn Björnsons Stück unbedingte Zustimmung erlangt hatte, mußte hier immerhin eine gewisse Erregung entstehen. Auch Björnson hatte einen Niedergang gesehen und einen Niedergang geschildert; doch er war ein Satiriker mit Bäffchen. Ibsen, der zwar den letzten Heilsweg gleichfalls offen ließ, mußte von andrer Rasse erscheinen. Hier war (trotz des rettenden Ausgangs) das Torpedo unter die Arche gelegt. Daß man aus dem Schiffbruch des zersprengten Gefährts noch aufs Trockene kam, mochte ein Trost für artige Kinder sein: der Schiffbruch war das Wesentliche. Hier trat ein Feind auf, herber, beißender, rücksichtsfreier als Björnson. Hier war Heuchelei unendlich tiefer aufgespürt; nicht nur die verzeihlich auf den Geschäftskredit gehende; sondern die intimere, zwecklose, allgemein-seelische, die beengende, christelnde Erbärmlichkeit, die Luft und Licht stiehlt; die pharisäisch gegen die Schwachen ist und auf dem Bauche kriecht vor dem Einfluß. Hier waren die einflußreichen Vorbilder in Splitternacktheit entkleidet. Hier wehte hinreißend ein frischer Wind, denn wo Björnson nur Wahrheit gegeben hatte, standen hier Wahrheit „und Freiheit". Der treue Björnson hatte die Unredlichkeit eines Kaufmanns angegriffen: Ibsen griff eine ganze Gesellschaft an mit ihren Kaufleuten, ihren Priestern, ihren Frauen, ihrer Gemeinnützigkeit, ihrem Glauben, — mit ihren Grundlagen.

So mußte sein Drama stärkere Wellen schlagen. Über die dramatische Gewalt waren die Meinungen einig. Die bange Erwartung, welche das Blut fast stocken läßt; der „Reichtum" der Handlung (eine Bedingung für das Lob); die sittliche Hoheit; die ausbrechende Kraft gewisser Szenen: das findet freigebigen Beifall. Aber fast einstimmig getadelt wird, daß Bernick in der Beichte nicht vollständig ist und wesentliche Punkte wegläßt. An seine Besserung glaubt man nicht; in dem tröstlichen Schlusse wird — ohne sonderliches Unrecht — eine Nachgiebigkeit gefunden. Immerhin: das Hauptergebnis dieser Aufführungen ist ein Sieg Ibsens. Man steht eine Zeitlang zu ihm. Er ist jetzt eine bekannte

Nummer, aus dem Dunkel nordischer Frühzeit in modernes Freilicht getreten.

... So wenigstens scheint es. Bei näherem Zusehn erkennt man, daß von dauernder Wirkung auf die Masse keine Rede ist; sie hat bald vergessen. Und die deutschen Dramatiker thun es ihr nach. Man braucht nur die Bühnenleistungen jener Zeit zu betrachten und sieht: weder das Fallissement noch Ibsens Drama haben die Spur einer Spur hinterlassen. Lindau dichtet damals Tante Therese und den Johannistrieb, Herrig einen Alexander, Kruse eine Rosamunde, Lubliner eine Frau ohne Geist, Wildenbruch einen Harald, Greif einen Nero, L'Arronge den Doktor Klaus, die Hillern ihre Geyer-Wally, und Moser Krieg im Frieden. Der alte Gemütschwindel, die alten Salonlappalien, die alten Kindereien, die alten Jamben. Hier war der ganze trübe Inhalt unsrer Bühne. Nicht Wildenbruchs strammeres Epigonentum, nicht Lindaus Modernitätsvorspiegelungen konnten sie auf höhere Sprossen heben. Dick war das Fell der deutschen Autoren, zäh war die Schlafsucht des deutschen Publikums. Der erste große Vorstoß Ibsens mußte, trotz allem vorübergehenden Glanz, als ergebnislos gelten.

Aber eine kleine Gemeinde hegte sein Banner.

V.

Es verstrich eine verhältnismäßig kurze Zeit. Im November 1880 kam der zweite Stoß. Ein Zufall, der Wille einer Künstlerin, brachte „Nora" auf die Bühne. Gelesen hatte man dieses Drama schon. Oder um einen Gewährsmann reden zu lassen, der am schmalzigen Stile leicht kenntlich wird: „In den eleganten Meinungskämpfen der Salons (er spricht von Berlin) wurden ihre Schicksale einen Winter hindurch diskutiert, und es blieb schließlich der Gesellschaft nichts übrig, als sich durch die Lektüre damit vertraut zu machen." Als sich nun die Gesellschaft, nach den eleganten Meinungskämpfen, damit vertraut gemacht hatte, geriet die Heftigkeit des Streits durch jene Aufführung auf den Höhepunkt.

Kein Wunder. In dem letzten Stück hatte man einer Kriegserklärung zugejubelt, die im Grunde gegen eine andere Gesellschaft als die unsere ging; vieles war durch das Medium der Analogie gefühlt worden. Jetzt war die klare Empfindung da, daß es sich um die eigene Sache handelte. Für eine langsam wachsende Bewegung war der Typ mit einem Schlage geprägt. Bernicksche Verbrechen hatten auch nicht die Bedeutung der Helmerschen. Eine Schiffsladung Menschen in den Tod senden — es kam wohl vor. Doch einem Weibe so sein bestes menschliches Teil vorenthalten: das kam jeden Tag vor. Die deutlich kriminalistische Schuld des Konsuls mußte verblassen vor der halb unbewußten Schuld

des Advokaten. Das grobe Verbrechen vor dem minder greifbaren anmutigen Verbrechen. Das Raubtierhafte vor der zärtlichen Seelenknechtung. Hier war die größere Gefahr. Nora, die Lerche, wurde als mißwachsenes Opfer herkömmlicher Selbstsucht enthüllt. Und gerade die Lerchen (das ist wichtig) bevölkern damals die deutsche Bühne. Es sind die Lerchen, von denen die Tantiemegeier leben. Was Wunder, daß nun die Erregung zwei Welten ergreift: die private mit der literarischen; die bedrohten Ehemänner so stark wie die bedrohten Dramatiker.

Die Kritik zeigt sich dem Schauspiel gegenüber so ahnungslos wie selbst später kaum jemals: wahrscheinlich ist in Berlin kein Ibsensches Stück böser verstanden worden als Nora. Da man die drückende Empfindung hat, bei alledem vor einem verblüffenden Bühnenwerk zu stehen (das heimischen Szenenmeistern allein durch seinen Bau ein Vorwurf ist): so wächst aus dem Gemisch von Nichtverstehen und Groll jene kritische Stimmung, deren giltigen Ausdruck Paul Lindau hergibt.

Er ist ein Lerchenzüchter. So bekundet er die innere Erregung durch einen Temperamentsaufwand, der bei ihm ungewöhnlich bleibt. Was ihn fesselt, ist der „Fall Nora Helmer." Er fingiert also eine Gerichtsverhandlung, in der Nora bloß zu einem Tage Gefängnis verurteilt wird: wegen einfacher Urkundenfälschung ohne gewinnsüchtige Absicht. Nora wäre damit eine Märtyrerin, keiner der Freunde des Hauses würde die „unglückliche Frau" deshalb geringer schätzen oder die Familienehre angetastet finden. Ja, eine lose Ehe müßte dadurch fester geknüpft werden. Kurz, alles könnte eintreten, blos nicht Entfremdung und Loslösung, die Ibsen eintreten läßt. Sehr bezeichnend, wenn er gesteht, daß „wir" nur solange folgen, als die gefährliche Urkunde in den Händen des gefährlichen Menschen ist. Sobald das Dokument unschädlich geworden ist und Ibsen dem Hörer zumutet, die Zertrümmerung der Ehe anzusehen, steht der Zuschauer vor einer „Unbegreiflichkeit, die ihn den Kopf schütteln macht" und „die beiden Helden um alle Sympathieen, die sie sich bisher gewonnen hatten, bringt." Die „beiden" Helden und die verlorenen Sympathieen: das ist wie aus dem Musterbuch. Es zeigt die Kluft zwischen einer untergegangenen Ästhetik und einem neuen Kunstempfinden. Unterhaltsam zu beobachten, wie Lindau dem Bankdirektor im Herzen am nächsten steht. Er tritt ein bißchen für Helmer ein. Helmers Verhalten sei erklärlich, wenn auch die Brutalität seines Auftretens schwerer verzeihbar scheint. Nora dagegen hat es durch ihre Abwendung bei dem Kritiker verspielt. (Auch wohl Ibsen.) „Und das sollen wir glauben, das sollen wir wohl gar großartig finden?" Warum benimmt sich Nora so kindisch; sie verdient ja als Kind behandelt zu

werden. Davon, daß sie gerade als Produkt gewisser Zustände geschildert werden soll, hat dieser Kunstrichter keine Ahnung. Zugleich regt sich der Bourgeois in ihm. Nora ist ein heitrer Kumpan fürs Leben. Sie ist eine Person, „die das Dasein des geplagten Mannes mit Rosen bestreut. Und ist das eine der Frau so vollkommen unwürdige Aufgabe?" Muß die Frau an allem Anteil haben und „kann man sich nicht denken, daß die Aufgabe der Gattin schon recht würdig gelöst ist, wenn sie durch ihr heiteres anregendes Wesen dem Mann in den Mußestunden —." Man sieht: es gibt von diesem Kritiker zu diesem Kritisierten keine Brücke. Nora wird dem Richter Lindau in ihrer Kinderei „zuletzt im äußersten Sinne antipathisch." Sie meint vielleicht, wiederholt er streng, daß es großartig ist, was sie tut, — „es ist einfach unverzeihlich und widerwärtig abschreckend." In der Mitte des dritten Akts zeigt sich zudem ein „starker Verstoß gegen die Komposition des Kunstwerks" — so belehrt ein Kenner Ibsen — denn es beginnt ein neues Schauspiel, das Publikum aber sei nicht so elastisch, um nach mannigfachen dramatischen Vorgängen zuletzt eine Wandlung mitmachen zu können. Lindau „muß" das Schauspiel „als ein in sittlicher Beziehung sehr bedenkliches bezeichnen." Daß Helmer auf Noras lächerliche Verirrung nichts mehr erwidern kann, daß sie den Sieg davonträgt und „das Schlachtfeld verläßt, nachdem sie den stärkeren Gegner zu Boden geworfen hat, daß der Unsinn siegt und die Vernunft untergeht," das ist unsittlich. Auch einen praktisch-dramaturgischen Ratschlag bekommt Ibsen. Das „ohnehin so peinigende Schauspiel" erscheint „der Erhellung durch eine freundliche Episode so bedürftig," — die Rank-Episode ist darum ein Fehler.

Die gesamte berliner Tageskritik bot dreiste Ahnungslosigkeit neben dünn gesätem vagem Lob (auch Lindau ließ einige Höflichkeiten fallen). Am rüdesten und leichtsinnigsten schimpfte Oskar Blumenthal. Er fand witzelnd in dem Stück „lauter schätzbare Materialien für einen Lettevereinsvortrag über die Ehe als sittliche Aufgabe." Diese Nora sei wohl „keine Abendschönheit", denn „sie verträgt nicht das unbarmherzige Licht der Theaterlampen." Das beständige Auf und Ab zwischen Tragik und Puppenspiel berührt den fein empfindenden Mann abstoßend, und einen „widrigen Eindruck" macht ihm der Rückenmärker, der sich vor unsren Augen drei Akte lang das Leichenhemd anprobt und uns von den Verwesungsstadien seiner morschen Wirbelsäule erzählt. Bedauerlicherweise entsteht durch den Gegensatz von Noras innerer Angst und äußerlicher Heiterkeit eine „wahre Katzenmusik von Dissonanzen," und ihr Tarantella-Tanz ist ein Auftritt, dessen „grelle Unnatur" wir „gradezu" als körperliche Marter empfinden. Auch Helmers Brutalität ist eine „psycholo-

gische Münchhauseniade, an die niemand glaubt, der seine fünf Sinne beisammen hat." In diesem Tone kanzelt unser Liebling den Dichter ab, und zum Schluß richtet er eine dringende Weisung an die Norweger, von ihren Spitzfindigkeiten zu der „unüberwindlichen Philosophie der graden Linie" sich zurückzubegeben. So schien die arme Nora bei der Panke-Kritik nicht mehr Verständnis zu finden, als im Stücke bei Helmer. Nur einer fühlte mit ihr; und in Worten, aus denen innere Ergriffenheit klingt und die noch heute wirken, sprach er von ihrem Schicksal. Das war Spielhagen. Mit ihm ging es Ibsen, wie Hegel mit seinen Schülern. Von allen hatte ihn einer verstanden. Aber dieser eine hatte ihn falsch verstanden.

Spielhagen kam darauf hinaus, Nora sei gar kein Drama, sondern ein paar dialogisierte Kapitels eines Romans. Es war bei ihm verzeihlich, daß er diese Kapitel in einen dritten Band verlegte. Die gesteigerten Anforderungen, die wir heut an die Sinne eines Dramenzuschauers stellen, waren ihm noch fremd. So glaubt er: nur im Roman könne vieles begreiflich werden, was im Drama unbegreiflich bleiben müsse. Gestalten und Vorgänge. Aus dieser mangelnden Verständlichkeit leitet er sein Urteil ab, Nora sei als Drama „kein echtes Kunstwerk". Darum hielt er den „überaus peinlichen Eindruck", den das Drama gemacht hatte, für berechtigt. Etwas komisch romanhaft sprach er von Rank als „dem geistvollen, hochgebildeten, bei all seiner scheinbaren Schroffheit, seiner satirischen Laune, seinem oft schneidenden Sarkasmus tief gemütvollen Doktor", und Helmer nannte er einen Bildungspharisäer. Wie meilenfern er im Grunde der Kunst des großen Analytikers Ibsen stand, zeigt sein Tadel: daß Ibsen den Helmer zuerst in eine täuschende Maske hülle, „anstatt den Pharisäer von vornherein zu kennzeichnen, daß wir wissen oder doch wenigstens ahnen, welches Gelichters er ist und was wir uns von ihm zu versehen haben." Immerhin: Spielhagen besaß als Einziger das seelische Feingefühl, Noras Fortgang zu begreifen; und den Mut, diesen Fortgang in einer warm gefühlten Zergliederung ihres Herzens gegen die Kritik als Notwendigkeit hinzustellen. Indessen war es der Schauspielerin Hedwig Niemann gelungen, dem Dichter einen entgegengesetzten Schluß abzupressen; einen freundlichen Schluß; einen deutschen Schluß. Wie ja auch Chopins hoffnungslos dumpf endendes Notturno, opus 32 Nummer 1, bei uns einen freundlichen, einen deutschen Schluß in Dur erhalten hat.

. . . Wer nun die heimische Dramatik betrachtet, die zur Zeit des zweiten Ibsen-Vorstoßes blüht, der findet Gräfin Lea und Verschämte Arbeit, Gensichens Märchentante und Richard Vossens skandierende

Patrizierin, Lubliners Jourfix und Dahns Skaldenkunst. Wieder gesellschaftliche Nichtigkeiten, stilisiertes Herkommen, und selbst beim Erfassen eines modern sozialen Themas nur etwas freisinnige Tendenzbanalität wider die Vorurteile der Abstammung. So schien Ibsens Vorgang noch immer spurlos geblieben zu sein.

Doch in der Stille wirkten jetzt die Freunde, die ihm unter den wenigen feineren Köpfen sein Werk unerschütterlich gewonnen hatte. Es war eine halb unterseeische Propaganda, in mündlichen und in gedruckten Anregungen. Bis es ihnen gelang, den Dichter wiederum von der Bühne sprechen zu lassen und damit den dritten Vorstoß zu ermöglichen; den wichtigsten und siegreichsten.

Eh' es aber dazu kam, mußten sechs Jahre vergehn.

VI.

Unter den Anhängern befanden sich zwei Männer: Otto Brahm und Paul Schlenther, die zu nennen sind. Die historischen Verdienste dieser Beiden um Ibsens Emporkommen in Deutschland wird niemand ableugnen. Ohne die unehrlichen Ziele selbstsüchtiger Geistreichelei dienten sie treu und zäh der Sache; die ihnen (damals) Herzenssache war. Zu einer Zeit, wo Blumenthal Feuilletons zwitscherte, schrieben sie bereits in deutscher Sprache. Wo Frenzel in bequemem Pessimismus die Hände in den korrekten Schoß legte, ließen sie die Hoffnung nicht schlafen. Wo Lindau Bühnenkönig war, ermangelten sie nicht, ihn mit der Feder zu kitzeln. Beide kamen von der wissenschaftlichen Betrachtung deutscher Literatur. Und wie auf diesem Gebiet ein genialer, tumultuarischer Akademiker eben kühne Umschwünge geschaffen, so konnten sie die moderne Dichtung mit freieren Augen anschauen. Das methodische Verfolgen und Vergleichen gesonderter Motive hatte wohl ihren Blick für das Einzelne geschärft. Dazu ergänzten sich ihre Anlagen. Ruhte die Stärke des Einen im Scheiden und Herausheben, so fand sie der andere im naiven Nachfühlen.

Als L'Arronge 1883 das Deutsche Theater gegründet hatte, blieben beide bedacht, ihn der modernen Dramatik zuzudrängen. Es schien mit der Entstehung dieses Bühnenhauses frisches, junges Leben wachsen zu sollen. Der Schlummer eines gealterten Hoftheaters war gestört worden, der Aufführung aller besten Kunstwerke der neuen Europäer stand nichts im Wege. Nichts als der Wille des Direktors. Dieser Direktor wollte das Gute, das gesichert war, in erneutem tiefem Glanze zeigen; neues Gut zu sichern war nicht seines Wagens. Er gab manches was man vorher so nicht gekannt hatte; er blieb auch nicht bei den Toten stehen. Doch er fuhr immer fort, ein Förderer der Entdeckten zu

sein, und lehnte immer ab, ein Entdecker der Förderungsbedürftigen zu werden. So ging Henrik Ibsen schutzlos, ungeehrt von seiner Bühne. Einer süddeutschen Stadt, dem kleinen Augsburg, war es zunächst bestimmt, neuen Anlaß zum Vordringen zu geben.

Dort spielte man im April 1886 „Gespenster". Sie waren einige Jahre zuvor erschienen. Der Name des wackeren Direktors, Grosse, sei genannt; die Regine gab ein Fräulein Else von Schabelsky, nachmals Schriftstellerin. Es war eine einmalige Aufführung vor einer „ernsten Versammlung von gebildeten Deutschen". Die Anregung war von einem Kreise von Münchener Schriftstellern gekommen. Und namentlich einer, — der über die ernste Versammlung von gebildeten Deutschen berichtete — legte sich mit fast düster loderndem Feuer für den Norweger ein. Er war anscheinend der wildeste, der entschiedenste unter den münchener Ibsenianern. Wie er denn zur selben Zeit auch sonst unbeugsam, ja mit einem grollenden Schmerz für alles Moderne im kommenden Drama in die Schranken trat: für eine soziale, große, ernste Kunst.

Sein Name war Ludwig Fulda. Er beschrieb im Angesicht jener Aufführung das Bewußtsein, daß man „etwas völlig Außergewöhnliches erlebt habe, daß man Zeuge eines literarischen Ereignisses gewesen sei", und mit einer leidenschaftlichen Exklusivität warf er sich für Ibsen, als das alleinige Vorbild dieser Läufte, ins Zeug. „Ibsen", rief er mahnend, „ist der erste und einzige Dramatiker, der mit dem bis zur Unkenntlichkeit mißbrauchten Begriff des Modernen auf der Bühne Ernst gemacht hat; in jedem seiner Schauspiele hören wir den freien Pulsschlag der Wahrhaftigkeit, sehen wir das rastlose Bemühen, das Rätsel irgend einer drohenden Sphinx zu lösen (!), damit sie entwaffnet in den Abgrund stürze." So kraftvolle Worte waren lange nicht gehört worden. Er schrieb darauf das Drama „Unter vier Augen". Unleugbar zeigte Ludwig Fulda in seiner Ibsen-Verherrlichung auch einen klaren Einblick in den Zusammenhang, der künftig zwischen diesem Dichter und unserer Literatur entstehen könnte; und schmerzbewegt in der Betrachtung der bisher erreichten Ergebnisse schrieb er, schrie er: „Wir sind also, sechzehn Jahre nachdem wir wieder eine Nation geworden sind, weiter als je von einem modernen National-Schauspiel entfernt, und das große Beispiel, welches uns ein Bruderstamm gegeben, soll uns vorerst nicht weiterhelfen." Darauf schrieb er das Drama „Frühling im Winter". Er ergreift uns tief, wenn wir lesen, wie Fulda mit gramvollem Pessimismus unter dumpfem Hinweis auf Oskar Blumenthal zürnend sagt: „Nicht die Sturmglocke neuer Ideen werden wir läuten hören, sondern nur die viel unschuldigere ‚große Glocke' der Reklame, und wenn wirklich einmal

die schleichenden Leiden zur Sprache kommen, an denen unsere Gesellschaft, unser Zeitalter krankt, so wird ‚ein Tropfen Gift' die homöopathische Dosis sein, mit der wir uns begnügen müssen." „Henrik Ibsen aber", so endet er fast schluchzend, „Henrik Ibsen aber lebt, fern von seiner Heimat, in der deutschen Haupt- und Residenzstadt München —" und so weiter. Er schrieb darauf die „Wilde Jagd".

Um die Wende des Jahres 1886 aber wurden „Gespenster" von den Meiningern gespielt. Damit kam der Stein ins Rollen.

Denn jetzt rührte man sich in Berlin. Und die meiningische Aufführung (der ein Verbot rasch folgte) wurde nun mittelbare Anregerin jener denkwürdigen Gespenster-Vorstellung vom 9. Januar 1887, welche das belangvollste europäische Theaterdatum des letzten Jahrhundertviertels darstellt. (Nicht Bayreuth!) Der Eindruck war über alle Maßen gewaltig. Jetzt, beim dritten Anlauf, hatte der Dichter endlich gesiegt. „Nach jedem der drei Akte, am elementarsten nach dem ersten, ging stürmischer Beifall durch den Saal; Henrik Ibsen wurde immer von neuem auf die Bühne gerufen . . ." Es war kein schlechtes Zeichen, daß Ibsens Fortschritt in Deutschland mit dem Fortschreiten seines Künstlertums Hand in Hand gegangen war. Er hatte hier einen Höhepunkt erreicht. Und an jenem Vormittag tat der Däne Hoffory, damals Privatdozent an der Berliner Universität, den bemerkenswerten Ausspruch: Paßt auf, heut beginnt eine neue Epoche der deutschen Literatur.

VII.

Das entsetzliche Wort des alten Judengotts „Denn Ich, der HErr, Dein GOtt, bin ein eifriger GOtt, der da heimsuchet der Väter Missetat an den Kindern", war hier in seinem Ewigkeitsgehalt heutigen Menschen in einer heutigen Dichtung verkörpert. Aber der Erbfluch, der auf der Materie ruht, wurde von dem Dichter sofort ein gleichnistiefer Hintergrund für Gesetz und Rechte, die sich krankheitsähnlich verwüstend fortgeerbt haben: Gesetze der Sitte, Rechtsverpflichtungen der Seele, die in uns stecken, ohne in uns zu leben. Das ganze neuere Zeitempfinden, welches mit der mitgeschleppten Vergangenheit ringt, war so zu einem großartig darwinistischen Bühnengleichnis gestaltet worden. Und in seiner Form zeigte das Gleichnis eine genial höllische Zimmerung, daß auch die Gegner staunen mußten.

Was sagte die Kritik? Daß man vor einer übergewöhnlichen Erscheinung stand, wurde zugegeben. Sie zu erklären suchten die Einen; sie zu widerlegen die Anderen; sie zu beschreien Blumenthal. Brahm und Schlenther kämpften obenan. Sie waren nicht mehr vereinzelt (in der Zeitschriftenliteratur jener Tage finden sich leidenschaftlich bewun-

dernde Stimmen), aber sie führten. Obgleich Schlenther dem Vossischen Bürgertum klarzumachen suchte, daß Ibsen weder mit der nihilistischen Frau Alving gleichzusetzen, noch daß er ein unbedingter Pessimist in diesem Drama der gepriesenen echten Lebensfreude sei, hängte ihm Stephany, Schriftleiter, eine berühmt gewordene Fußnote an. Darin wurde das „sensationellste Ereignis dieser Theatersaison" abweichend beurteilt; es fand sich der liebe Satz „ein Kunstwerk soll uns Genuß, Freude, Erhebung bereiten, nicht Entsetzen, Qual —" — —, „Verirrung der Kunst" — —

Wesentlicher war ein Angriff Fontanes. Er glaubte, den Inhalt des Werkes zu erschöpfen, wenn er von zwei „Thesen" ausging, die Ibsen „an seine neue Wittenberger Schloßkirche geschlagen". Die erste These war für ihn, im Hinblick auf Frau Alving: wer sich verheiraten will, heirate nach Neigung, aber nicht nach Geld. Die zweite: wer sich nach Geld unglücklich verheiratet hat, beeile sich zurückzutreten, weil sonst Elend und Lüge entsteht. Beide Thesen hielt er (und äußerte das mit dem Mut seiner Kaltblütigkeit) für falsch. So lange die Welt steht, sei immer nach Verhältnissen und nur sehr ausnahmsweise nach Liebe geheiratet worden. „Jakob, der Rahel liebte," sagt er zuerst noch humoristisch, „begann wohl oder übel mit Leah. Ruben, Simeon, Levi, Juda und zwei andere noch (schon die Zahl imponiert) wurden ihm aus dieser vergleichsweisen Gleichgiltigkeitsehe geboren, Hervorbringungen, die hinter Benjamin und selbst hinter der egyptischen Exzellenz Joseph in nichts, am wenigsten in Kraft und Gesundheit zurückblieben." Er verwies dann auf die reichen Bauernehen, auch auf Herrnhut und versicherte, die Liebe finde sich, „und wenn sie sich nicht findet, so schadet es nicht." Soll eine schiefe Ehe gelöst werden? Seinem Konservatismus genügt die gesetzliche Scheidung im Fall einer Schuld. Nur das „Lieben auf Abbruch" würde die Welt in Wirrsale stürzen. Jedoch die Geldehen mit ihren „trauermäßig auf Halbmast herabgelassenen Lebenskräften" (ein verfluchtes Gleichnis) haben noch keine Verdummung oder Versumpfung zur Folge gehabt. „Denn", fragt er naiv, „wo war Entartung, als die alten Fritz-Grenadiere die Höhen bei Prag stürmten?" Sardanapale seien durch Jahrhunderte auf Thron und Lotterbett einander gefolgt, „ohne daß es die Menschheit sonderlich geschädigt hätte, sie hat es überdauert und wird es weiter überdauern." Welcher Trost! Seine heidnische Lebenskraft vergaß, daß die Tragik eines Einzelschicksals durch diese Weltbetrachtungen um kein Jota weniger tragisch wird. Worauf es ihm ankam, war: zu verhüten, daß an die Stelle der scheinbar prosaischen Ordnungsmächte „die freie Herzensbestimmung" gesetzt wird,

denn „das wäre der Anfang vom Ende.“ Hier sprach der Dichter von „Irrungen, Wirrungen“. Dort kam er freilich gütiger und verhüllter. Wenn sich die Liebe nicht findet, schadet es nicht? Wollte er selbst ein Gespenst vertreiben — „allerhand alte, tote Ansichten . . . es lebt nicht in uns; aber es steckt in uns“? War er Ibsenschüler geworden?

K. Frenzel jedenfalls nicht. Zwar fühlte man, wie er sich der Gewalt dieses Werks nicht entziehen konnte. Es fordert ihm sichtlich tiefe Achtung ab. Aber was wollten ihm die Vorzüge sagen; sie waren „hier an einen peinlichen Stoff verschwendet“. Es ist zwar schwer glaublich, doch er schrieb in seiner Beurteilung wirklich den Satz: „Der Nerv des Dramas, die Handlung, fehlt gänzlich“. Der Herausgeber der andren Dramaturgie, der hamburgischen, hatte vor hundert Jahren auseinandergesetzt, daß, um den Begriff der Handlung zu erfüllen, nicht eine Prinzessin in Ohnmacht fallen müsse. Frenzel verlangt seine ohnmächtige Prinzessin, oder den heroischen Selbstmord des Malers Oswald Alving. Er brannte darauf, Oswald zu einem Helden im jambischen Sinn erhoben zu sehn. Die ganze Handlung, im Mittelpunkt Oswalds Schicksal, war ihm gar nicht tragisch; denn: „Was kann der arme Junge für seinen Vater?“ Daß die Tragik eben darin liegt, daß der arme Junge nichts für seinen Vater kann, entging ihm. Seine Frage war so geistreich wie Lindaus Ausruf: warum ist auch Nora so kindisch. Zwei Männer, in Lebensanschauung und ästhetischer Anschauung so getrennt wie diese beiden, fanden sich in der Verständnislosigkeit gegen das Wesentliche einer Richtung. An Frenzel trat ein neuer Zug auf, der jeden Kenner dieser diskreten Persönlichkeit mit Grausen erfüllen mußte. Frenzel schien eine wohlgebürstete, sorgsame Natur mit Fräuleinsmanieren; er bevorzugte gewohnheitsmäßig die feine Form „kömmt“ vor dem vulgären „kommt“. Nun aber zeigte sich eine Roheit, die nietzscheanisch war. Er behauptete, daß der alte Kammerherr Alving garnicht so schlimm gewesen. Er meinte ferner, um alles zu erledigen, brauche sich doch Oswald bloß zu töten — was sei dabei? „Hat Oswald nicht eine glückliche, heitere, ruhmgekrönte Jugend gehabt? Wie wenige haben seine Freuden genossen!“ Einer solchen Grausamkeit war er bloß gegen Ibsensche Helden fähig. Er schrieb dann, was man seitdem hundertmal gehört hat. „Ich gehe im Leben,“ sprach er, „den Trunkenbolden und den Irrsinnigen aus dem Wege, warum sollte ich sie in der Kunst aufsuchen?“ Dann hätte er im Leben allerdings mit der Lady Macbeth Verkehrschaft gepflogen, da er sie in der Kunst gelten läßt. Oder seine Kritik war inkonsequent — so wenigstens kömmt es dem Historiker vor.

Aus Blumenthals Richterspruch ist der Satz bemerkenswert: „Nur,

wer in seinen Neigungen so tief heruntergekommen wäre wie jene greisen Lüstlinge, die nur unter Rutenstreichen ihr Blut erwärmen, könnte an diesen dramatischen Geißelungen Gefallen finden." Hier schrie die Entrüstung einer keuschen Seele, der man zu nahe getreten war.

VIII.

Jetzt begann die Epoche der Einbürgerung. Sie reichte von einer Gespensteraufführung bis zu einer Gespensteraufführung. Die Ibsenagitation, deren Seele Brahm und Schlenther waren, entfaltete sich in diesen zweieinhalb Jahren am stärksten. Man gab in Berlin den Volksfeind, Rosmersholm, die Wildente, und bald zog die Frau vom Meer in das Hoftheater. Die Erörterung drehte sich zugleich um die Zukunft der deutschen Bühne und die sinkenden Größen der letzten Ära, die Karl Frenzel verteidigte.

Dieser Ibsengegner sah in Lindau, Blumenthal, Lubliner auch jetzt noch den letzten Hort unsres Theaters; ihre Stücke seien aus dem Geiste des Publikums geboren; und es war sein Glaube, daß „hinter ihnen, wenn sie vernichtet wären, nicht etwa das realistische Drama im Glanz der Morgensonne dastände, sondern das theatralische Nichts graute." So sprach das Alter. Und weitblickend rief er mit Emphase: „Nein, auf diesem Wege werden wir nicht zu einer Reform des deutschen Theaters kommen."

Vielleicht kamen wir doch auf diesem Wege dazu. Im Frühling des Jahres 1889 gründeten eine Handvoll literarischer Männer in Berlin die Freie Bühne. Im September desselben Jahres wurden die Gespenster wiederum aufgeführt. Und als am zwanzigsten Oktober die zweite Vorstellung dieses Vereins stattfand, gab man ein Schauspiel „Vor Sonnenaufgang."

Der Verfasser hieß Gerhart Hauptmann.

IX.

„Paßt auf, heute beginnt eine neue Epoche der deutschen Literatur" — die Worte des armen Hoffory schienen in Erfüllung gegangen. Aber der Zusammenhang dieses Aufschwungs mit Ibsen ist mit dem bekannten Körnchen Salz zu verstehen. Es ist schon betont worden, daß unser neues Drama in seinen besten Werken etwas Selbständiges geworden ist. Über eins erstaunt man besonders, wenn man die Unterschiede der Entwickelung betrachtet. Grade das, was als hervorragender Wert der Ibsen'schen Kunst mitgewirkt hatte, die Technik, ist von den Deutschen nicht herübergenommen worden. Man hatte, während Ibsen sich in Deutschland durchkämpfte, die klare Empfindung, ein szenisches Genie vor sich zu haben; grade diese glänzende Fähigkeit hatte

manchen Mann alten Schlages mit ihm versöhnt, dem seine Weltanschauung ins Gesicht schlug. Und eben das ließen die Deutschen fallen? Es war nicht allein Bequemlichkeit: wenngleich sie bei Einzelnen mitsprach. Es steckte vielleicht ein natürliches Empfinden dahinter. Man kann eine Linie verfolgen, die sich mit „Lessing-Frankreich-Ibsen" benennen läßt. Sie enthält die bedeutendsten Werte, welche die Mathematik des Dramenbaus gebildet haben. Die höchste Kunst in der Verknüpfung besteht hier. Der letzte, hermetische Schluß. Die weiseste, knappste, zweckmäßigste Anordnung der Teilchen.

Aber gerade das Leben ist nicht so knapp und nicht so weise. Je geordneter, konzentrierter, künstlerisch zusammengeschweißter eine Handlung erscheint, desto weiter entfernt sie sich von der Wahrheit des Weltgeschehens. Vielleicht darum griffen die neuen deutschen Dramatiker zu einer loseren Technik. Der andre Grund war freilich, daß sie von der Epik herkamen, zum mindesten ebenso wie vom Ibsenschen Drama. Dennoch haben sie von diesem unvergänglichen Meister technisch vieles, vieles Wertvollste gelernt, das weit hinausgeht über die ehrensächliche Vermeidung von Monolog und Beiseitesprechen. Er hat sie in der inneren Technik mündig zugemacht. In der Charakteristik.

Das neue deutsche Drama scheidet sich auch im Inhalt vom Ibsenschen. Es zeigt nicht die klugen, dünnen Linien, sondern Farben; nicht Gedanken, sondern Körper. Freilich zeigt der Norweger beides, und das Gefühl tiefer Kraft läßt ihn nur die Körper mit den mäßigsten, notwendigsten Mitteln zeichnen. Daß der Horizont des neuen deutschen Dramas kleiner ist und wenig Ideenfernen eröffnet, liegt am Unterschiede der Altersgeschlechter. Unsre Dichter sind so jung, daß sie noch mit dem blühenden Leben spielen, wo ein Greis eben Gedankenschlösser mit einer Grundmauer baut.

. . . Das Beste und Folgenreichste, was Ibsen uns gegeben hat, ist: die Anregung zur Wahrheit, in einer künstlerisch verlogenen Zeit; die Anregung zum Ernst, in einer künstlerisch flachen Zeit; die Lust zur Bewegung, in einer Zeit des Stagnierens; und den Mut, nach jedem begehrten Stoff zu greifen, der Menschliches enthält, gleichviel, woher er stamme. Darum dürfen wir ihn wohl den Ahnherrn nennen für unser neues Drama und ihm danken, wie die alten Juden, „von ganzem Herzen, von ganzer Seele und von ganzem Gemüt".

1896. 1. Juli.

Gerhart Hauptmann

Hauptmanns Grundzug

Der Ruf erklang am Schluß der altindischen Schauspiele: „Mögen alle lebenden Wesen von Schmerzen frei bleiben."

Funken ziehen in die dunkle Ferne und versinken. Keine Hand kann sie aufhalten. Ein Mann sieht ihnen nach, wie sie durch die Nacht schweben, und streckt lautlos die Arme aus.

Sehnsucht: das ist der tiefste Grundzug im Wesen Gerhart Hauptmanns. Die Gestalt ist von Schatten umdunkelt, auf dem Gesicht aber liegt ein Schimmer und das tiefe Auge blickt dem nach, was leuchtend flieht und leuchtend untergeht. Sehnsucht ist der Ton, den seine Glocken klingen. Sehnsucht der Ton, der mittönt, — wie der Grundklang sei. Sehnsucht rauscht schwermutvoll durch das strenge Riesenwerk vom Geyer; Sehnsucht schwebt über dem dunklen Schwarm dieser ringenden Gestalten; Sehnsucht über der schwarzen Gestalt des einen, der in menschlicher Nacht die edelste Sache leuchten und verlöschen sieht; Sehnsucht, als das Feuer tot ist, über dem unbeschreiblich versunkenen Sterbenshumor der letzten Becherszene. Die Sehnsucht, die „halt a jeder Mensch" hat, dringt und klingt durch den armseligen Aufstand der Armseligsten, der zerlumpten schlesischen Hungerweber; in ihrer Sehnsucht trägt sie eine Aufwärtsstimmung bis zum Schluß, wie Geyers bäurische Brüder nur im Anbeginn. Aus dem wirren Todestraum einer elenden Kinderseele schreit nichts als Sehnsucht, Sehnsucht, Sehnsucht. Nach Befreiung aus Staub und Qual, nach Seligkeit, nach Licht. „Mögen alle lebenden Wesen von Schmerzen freibleiben."

Sehnsucht tönt umschleiert aus der Schmerzenspoesie, die zwei einsame Menschen zitternd umhüllt. Sie fahren auf dem nächtlichen Meer an einander vorüber . . . und rufen . . . und ihre Schiffe entfernen sich im Dunkel.

Einmal heißt es: „Du bist die Schwinge meiner Seele, Kind; zerbrich mir nicht." Die Antwort: „Wenn du mich nicht zerbrichst. . . ." Ein Wort, tief wie ein Bergsee — und zart wie der Mondstrahl darüber. Ein Wahrzeichen, nicht für zwei bestimmte Geschöpfe, nicht für eine um-

grenzte und vergängliche Stimmung: sondern der Ausdruck für ewig Wiederkehrendes im Traum umschlungener Seelen.

Und über allem schwebt das hauptmannsche Element: gesänftigte Innigkeit, — Sehnsucht, Sehnsucht, Sehnsucht.

Der Kern vom Florian Geyer

Eine Szene aus der großen Tragikomödie menschlichen Ringens. Eine edelste Sache: von Menschen gewollt, von Menschen geführt, von Menschen zertreten.

Ein Gemälde auf dunklem Grund; strenge Farben; tief und breit gemalt. Unendliche Schwermut überkommt den, der es sieht. Ein Schwarm, längst eingegangen zur ewigen Ruhe, scheint lebend heraufzuziehen. Sie rangen und starben. Was waren sie bisher? Tote und Begrabene. Jetzt wissen wir, daß sie unsre Brüder sind. Schmerzvoll greifbar hat einer sie beschworen; schmerzvoll nahe den Augen, dem Bereich unsrer erzitternden Hände. Sie rangen und starben. Gebrochen schreit ein Vergänglichkeitsakkord von ihnen zu uns, durch drei Jahrhunderte. Dort liegt in Nacht getaucht und in Trümmern, was heute wieder einmal im Werden und im Tageslicht ist; was von neuem im Trümmer sinken und einst in neuem Ringen sich versuchen und wieder untergehen wird. Ewigkeitsstimmungen.

Ein Kampf gegen Unterdrückung, wie in den Webern. Die Unterdrücker sind Fürsten, Pfaffen, der niedere Adel. Das große Gemeinsame mit den Webern ist das altruistische Eintreten für die Schwächeren gegen die Stärkeren. Nicht die Masse der Unterdrückten wird zum Helden wie in den Webern (es wird kein allzustarkes Mitleid mit diesen Empörern geweckt). Die Individuen, die Oberen treten stärker vor — ein Mann vor allem, dessen Strebungen an der Torheit und Selbstsucht der Übrigen scheitern.

Immerhin, — auch dieser Geyer ist nicht der Held. Nur eine herausgearbeitete Gestalt. Er ist eine schlichte Natur, liebenswert, selbstlos; ein Mensch, mildherzig wie die Starken. Ein Kriegsmann, der alles theoretisch Überflüssige zur Durchführung einer Sache verwirft, — aber die Kunst grüßt und Ehrfurcht vor der Wissenschaft fühlt. Ein Mensch, mildherzig wie die Starken. Der den Ring vom Finger zieht für ein altes Weiblein; der dennoch, wo es not tut, Galgen aufrichten läßt und einem Lümmel ins Gesicht haut; auch sonst ein Kind seiner Zeit, vom

Sternfall-Aberglauben nicht frei, — doch zugleich dieser Zeit überlegen; bereit, selbst vom Bündnis mit dem verfehmten Frankreich Nutzen zu ziehen für das gute Ziel. Ein „brennendes Recht fließt durch sein Herz".

Ein brennendes Recht fließt durch sein Herz.

Er hat nichts Steifes: ein „freier Franke" auch in der Lebensführung, ein Antiphilister, kein Familienmensch, ein Mann des großherzigen In-die-Schanze-Schlagens; von einer gewissen irreligiösen Kühnheit; der mit inwendigem Humor im tiefsten Unglück Musik und Wein befiehlt und zu seiner Zeltmagd spricht: „Dein Haar ist mir lieber, wie das der allerseligsten Jungfrau." Unbeschreibliche, tief menschlich ans Herz packende Stimmung über dieser Nachtszene, wenn Geyer mit den letzten Helfern der guten Sache den letzten Becher trinkt. Ein versunkener Sterbenshumor gedankenvoll. „Trink, du Schleck!" hat er vorher zur Marei gesagt, deren Haar er „in zwei Strähnen wie Zügel" faßt. Dann rüstet er sich zum Untergang.

Ein brennendes Recht floß durch sein Herz.

Also: ein ganzer, gegliederter Mensch, aber doch nur in bedingtem Sinne der Held des Dramas. Er ist schließlich einer von Vielen in diesem Giganten-Organismus. Der Einzelne taucht unter. Alle Beteiligten — und Hauptmanns Genie, massenweise, dabei gegliedert zu charakterisieren zeigt sich im seltensten Glanz — alle sind so sehr Helden des Dramas, daß etwas Sachliches im Grunde zum Haupthelden wird: die Bewegung. Das ganze Werk, das man aus großer Ferne betrachten muß, um es zu überblicken, ist rein symphonisch; die Weber sind mit dieser Symphonie verglichen, nur eine „Suite", wie die Musiker sagen.

Das ist das große Novum in Hauptmanns Geschichte. Das ist das Novum in der neuen Geschichte des deutschen Dramas.

Ein solches Sichhineinversetzen in eine versunkene Zeit war vorher nicht. Hauptmann redet die Sprache jener Epoche so, wie im Biberpelz die Sprache der märkischen Schiffer, wie in den Webern die Sprache der schlesischen Gebirgler. Nicht bloß die grammatische (auf deren dialektlich subtilste Feinheiten er verzichten mußte), sondern ihre begriffliche Sprache. Der Vorstellungskreis dieser längst verfaulten Körper wird klar, ihr Seelenleben. Zum ersten Male spürt der heutige Mensch das Leiden, das Wollen, das Hoffen der Gewesenen, die unterlagen. Eine Zeit getreu beschworen zu haben; an dieser bestimmten Zeit das Allgemeine, das Menschenverbindende, das Ewige sichtbar gemacht zu haben: das ist die Größe Hauptmanns in diesem Geyerstück.

... Aus der Ferne steht Hauptmann dem Drama gegenüber. Fast asketisch fern. „Eintöniges" und „Gleichgültiges" kommt darin vor. Oft

scheint es, als ob das Menschliche ganz im Pragmatischen ersöffe. Nur daß, meine Lieben, dies Ganze einen großen Menschheitsakt darstellt. Der Fall liegt so: Die Einzelzüge des Menschlichen brechen durch: grade zahlreich genug, um einen Schicksalsanteil mit den Trägern des Pragmatischen zu wecken; grade spärlich genug, um ein großes Zeitbild nicht zur Sentimentalität herabzudrücken. Herb, mit ein paar Strichen, wird auch Geyers Verhältnis zu dieser Magd Marei gezeichnet. Bis zuletzt, vor dem Sterben, wo er dem mildherzigen, gemütlichen alten Rektor Besenmeyer im Beisein des gehetzten Karlstadt nachts zutrinkt. Menschlich erschütternd das hysterisch plärrende Bauernweiblein mit dem geblendeten Sohn. Menschlich aufrührend die Bauern, die zerlumpt und bebend mit gebundenen Händen die Hosen halten müssen und gepeitscht werden. Menschlich seltsame Stimmungen erwachen, wenn Sebastian Schärtlin einen kleinen Buben auf dem Arm trägt und ihm ein Liedchen singt, wo es um Geyers Untergang geht. Menschlich, allertiefste Menschheitssaiten packend dieser Untergang selbst. Der Unbehauste, Unterlegne, doch Unbesiegte steht vor seinen Feinden, den Tod im Herzen, er schreit noch einmal übergewaltig auf, die schwerste Pein der Kreatur enthüllend, und ein Hund, ein brutaler Hund von Landsknecht, schlachtet ihn, um Geldes willen. Menschlich hat Einer gerungen wiederum; menschlich ist Einer unterlegen wiederum. Doch auf seinem Schwerte stand: nulla crux, nulla corona. —

Ein brennendes Recht floß durch sein Herz.

— —

Das ist der Kern vom Florian Geyer.

1896. Januar.

Crampton-Humor

Dunkel-helles Lebensstück! darin ein weggejagter Professor und ein weggejagter Schüler zuletzt beieinandersitzen, von den merkwürdigen Lichtern des Daseins beleuchtet. Ein alter Süffel mit höher-menschlichem, verschmutztem Kern haust am Schlusse sturmgefriedet mit der kleinsten Tochter und dem Bengel. Der Sancho Pansa des Absonderlichen, ein breslauer Dienstmann und Dienstmanne, geht mit ihm durch den Abgrund, er hilft, ihn aus dem Orkan zu retten, und so steigt der Künstler, zerzaust, zerknautscht, geschunden, doch in seiner Größe nicht verkürzt, in den

lichteren Raum, der ihm geöffnet wird — und schimpft. Ein wahres Humorstück, mit den Schatten der Tiefe und dem nächtigen Ernst des lauernden Wahnsinns an die Seele wie das Zwerchfell greifend; von einer Hand gemalt, die von allen Händen im jetzigen Deutschland wesensverschieden ist . . .

Das ist der Crampton-Humor.

Der Fuhrmann Henschel

Es war ein Mann im Lande Uz, der hieß Hiob. Derselbe war schlecht und recht.

I.

Hier ist eine Art der neuen Schicksalstragödie. Die andre wird verleiblicht in Ibsens Gespenstern. Ein Kellerbewohner steht in der Mitte. Von wenig zusammengesetzter Seele, triebmäßigen Drängen preisgegeben: ein niederer, naiver Mensch. Hauptmann hat ihn gewählt, nicht bloß, weil sein Affekt die Hilflosen sucht. Sondern darum: weil sich an so einfachen Naturen der Gang der Welt unmittelbarer spiegelt. Er wollte hier eine urbildliche, gradlinige Tragik. Er sagte sich (obschon zusammengesetzte und verfeinerte Geschöpfe für uns in andrer Hinsicht wertvoller sind): — je elementhafter die Gestalt, desto menschlich-allgemeiner ihr Glück und Elend. Henschel-Wilhelm gehört zum Durchschnitt, der die Welt erfüllt.

Er ist rasch gezeichnet: Er hat genug zu tun mit dem Nötigsten; in derbe, niedere Berufsdinge verstrickt; ohne Ausblicke. Die Tiefe hält ihn trotz äußeren Wohlstands; (es ist ein feiner Zug, daß er vor dem borgenden Hauswirt Diener-Instinkte bewahrt). Er ist schwer, gutmütig und ernst. Körperlich ein Hüne, der Stärkste im Kreis. Ohne grob zu sein, fährt er dem Weib wie der Magd billigdenkend und verweisend über den Mund. Wie Hiob schlecht und recht. Geht den geraden Weg, ohne viel Selbstsucht, und arbeitet. Aus der Tragödie des primitiven Menschen wächst die moderne Schicksalstragödie. Hauptmann zeigt, wie in das Dasein dieses Hünen etwas Dunkles greift. Der Hüne kann sich nicht wehren. Die große, schattige Hand umklammert ihn. Die wesentlichen Marksteine sind: er verliert die Frau, nimmt eine zweite, die betrügt ihn, er schneidet sich den Hals ab.

In dieser Schicksalstragödie ist keine sogenannte tragische Schuld; weder eigne, noch eines anderen, für den er büßen müßte (wie Oswald Alving für seinen Vater). Der Fuhrmann hat seiner Frau versprochen, die Magd nach ihrem Tode nicht zu nehmen. Der Bruch dieses Versprechens ist eine Schuld weder in unseren Augen noch in Hauptmanns Augen. Höchstens in des Fuhrmanns Augen. Bei Wildenbruch geht ein Christoph Marlow zu Grunde, weil Leonorens Vater ihn verflucht; der Alte hat's gerufen, der Himmel hat's gehört. Bei Hauptmann fragt der Held nach einer Ursache . . . und gibt eine falsche Antwort. Eine Vorstellung drückt seine Seele und trägt zum Untergang bei. Gewiß also besteht ein Zusammenhang zwischen Wortbruch und Untergang: doch kein ethischer, bloß ein psychologischer. Dieser Ersatz des sittlichen Zusammenhangs durch den rein ursächlichen ist ein Gewinn des neuen Dramas. (In Herrn Dreyers erstem Stück verliert ein Mann die Neigung seines Weibes; sie fliegt einem andern zu. Das erscheint als Nemesis: denn er selber hat vor Zeiten eines anderen Frau verführt. In Wahrheit hat er seitdem bloß gelernt, mißtrauisch gegen Frauen zu sein. Durch dieses Mißtrauen verscheucht er die eigene Frau. Hier also wie bei Hauptmann ein psychologischer, kein ethischer Zusammenhang.) Julius Hart aber ruft: Hauptmann verwende Wilden-Moral, Fetischismus, Altweibergeschwätz vom Finger Gottes. Er hat einen wesentlichen Punkt dieses Dramas mißverstanden.

II.

Die Frau ist nicht der Grund für Henschel-Wilhelms Untergang. Aber der letzte Grund. Das Drama wäre kleiner, als es ist, wenn bloß ein anständiger Mann durch ein schlechtes Weib ins Verderben käme. Gewiß, sie macht einen Starken schwach. Sie macht den Einfachen dumm. Sein gerader Sinn ist der niederen Schlauheit nicht gewachsen. (Und wie Strindbergs Rittmeister eine Schwadron zittern läßt, doch vor der Frau versagt: so versagt der Athlet vor Hanne.) Auf ihr Drängen entläßt er den treuesten Helfer. Durch sie fällt er im Ansehn der Leute: ein Hahnrei, der Herr eines Hauses mit dunklen Gerüchten. Er ist nicht drüber weggekommen, als ihn sein Trieb zu Hanne führte. Er kommt nicht drüber weg, was ihm jetzt geschah. So geht er von hinnen.

Doch er geht aus Ursachen, die teilweis unabhängig von dem Weib sind. Es greift an die Seele, wenn er, wie zur Abbitte vor dem Ende, und in aufleuchtend letztem Erkennen den Freunden sagt: „Schlecht bin ich gewur'n, bloß ich kann nischt derfiere." Etwas kommt über ihn. Er zählt die Dinge auf, die sein Leben stören. Daß der Fischbeinstecken zerbricht. Daß er den besten Hund überfährt. Daß drei Pferde fallen.

Dann der Tod der Frau. Das Kind geht ihr nach. Dann erst Hanne. Eine Schlinge ist ihm gelegt, und er tritt hinein. Wer sie gelegt hat, weiß der Bauern-Hiob nicht. Er weiß, daß er erwürgen muß. „Derwerga muß ich, doas is gewiß."

... Der versöhnliche Ausgang des Buchs Hiob beruht auf einem Postulat. Wir halten uns nicht an Postulate, sondern an Erfahrungen. Die gäozentrische Anschauung ist uns vergangen. Das herrschende Zeitalter fährt (in doppio movimento) fort, die Natur zu „besiegen". Doch weil es die Natur in doppio movimento auch erkennt, ist das Bewußtsein menschlichen Verlorenseins klarer denn in gottgläubigen Zeiten. Wir wissen in unserer Brust ein ethisches Verlangen: und wissen, daß das Weltgeschehn unethisch ist. Ein Hiob, vom Dichter unsrer Tage gesehn, zieht von hinnen ins Dunkel. Ohne Segen; ohne reiche Mitgift für die Kinder; ohne hundertvierzig gute Lebensjahre. Unsren Menschheitssprechern ist das Ende der Wahrheit: Verzichten. So dem mythischen Priester der großen Stille, Henrik Ibsen; dem gefestigt Hoffnungslosen, dem schmerzvoll Kalten. In derselben Zeit ist die neue Schicksalstragödie geboren worden. Die Schicksalsmächte liegen in der Beschaffenheit des Menschen und im Zusammentreffen dieser Beschaffenheit mit äußeren Geschehnissen. Es ruht kein griechischer Fluch auf einem Hause: bloß auf dem Einzelnen der Fluch des Menschseins. Der Fuhrmann muß von hinnen, weil Beschaffenheit und Ereignisse es fügen.

Die Unentrinnbarkeit erscheint hier pathosfreier als in der Antike: doch nicht in schwächerer Schmerzensgewalt. Am Stammelnden mit nicht kargerer Wucht als am Klagenden und Königlichen. Was ist der Mensch? fragt es in Lauten, die aus der Tiefe kommen. Und gekommen sind, solange das aufrechte Säugetier über sein Los nachgedacht hat. Hier leidet ein Kellerbewohner: doch zu Wolken und Mond sieht man auch durch die Kellerfenster. In der Nacht steht der Fuhrmann auf und blickt ins Unbekannte. Er sieht eine Schuld, und fühlt doch Schuldlosigkeit. Er bleibt an dem Wortbruch hangen. Menschen haben ihn mit gedankenlosen Phrasen einst drüberweggebracht. Menschen lassen ihn mit gedankenlosen Phrasen jetzt allein. Die schwerste Schwermut — oder nicht sie selbst: ein Schatten, ein spröder Abglanz von Menschenschwermut — senkt sich auf diese Stunde. Hier ist der Ewigkeitszug. Hier ist das Rauschen. Hier wird dieses sachlich schlichteste Drama zum Abbild des Schicksalsvollen.

III.

Die Gestalt des Henschel ist mit „naturalistischen" Mitteln dargestellt. Wie an der inneren Technik dieses Stücks alles „naturalistisch" ist. Die

Vorgänge könnten fast so geschehn im Leben; sie wirken fast, als ob keine Auslese stattgefunden hätte; natürlich hat sie dennoch stattgefunden. Vor diesem Ergebnis gereifter Meisterschaft fühlt man, daß es vielleicht den Gipfel eines Zweiges darstellt. Hauptmann scheint zum Erfüller des „naturalistischen" Dramas geworden. Beiläufig zeigen seine Pläne (und Verwirklichungen), wie weit er vom Glauben an die Ausschließlichkeit des Naturalismus entfernt ist. Daß aber ein Wunder-Phänomen an Lebensbeobachtung in ihm steckt, scheinen nicht alle hinreichend zu wissen. Man war so freundlich, die Sorgfalt und Genauigkeit dieser Lebensbeobachtung festzustellen. Meine Lieben, das ist nicht Sorgfalt: das ist Genie. Das ist nicht Genauigkeit: das ist Intuition. Das ist nicht wohlgetroffen und einwandsfrei: das ist unvergleichlich und staunenswert, und kommt alle hundert Jahr einmal vor; — meine Lieben. Diese tiefe Sicherheit, die uns verblüfft, daß wir lächeln; und ergreift, daß wir ernst werden. Er malt wie ein alter Meister, möcht' man sprechen: wenn er nicht eben wie ein neuer Meister malte. „Sorgfältig" beobachtet Arno Holz; und kann keinen Hund vom Ofen locken. Man sehe diese Frau, von Henschel zu schweigen, ob sie sorgfältig beobachtet; oder ob sie aus der Erde gewachsen ist. Eine verbohste, lebensdurstige, strammbrutale Gestalt. Ein aufsässiges Geschöpf, voll Urtriebe. Profitverstand der emporbringenden Proletarierin eint sich mit bedenkenloser Härte. Ihr Auge sieht, wo Trinkgelder zu verdienen sind, Miete zu steigern, eine Schenkstube auszuschlachten. Sie räumt aus dem Wege, was nötig scheint; wünscht ihrem Vater Prügel von den Gastwirten; sie handelt lieblos gegen ihr unbequemes Kind. Ihre Sinne begehren junge Kerls, in unwirscher Leidenschaft. Roh wie eine Magd, findet sie das Bezwingende in der Geschniegeltheit eines Kellners.

Man sehe von den Nebenfiguren diesen sächsischen Kellner. Allein die Einführung; eine zufällige Begegnung; zotig-plumpe Galanterie mit Munterkeit. Er rühmt sich dann der verheirateten Frau. Wersch wees, wies gemacht wird, dem fressen de Weiber aus der Hand! Sein erster Gedanke ist Pinke-Pinke. (Nicht der häufige Stellungswechsel verschafft ihm die guten Einnahmen.) Und als Tristan zu Isolde kommt, beginnt er: nu sag' amal, haste was Warmes, Hannchen? Die anderen Episodenfiguren: Der Pferdehändler mit der unmerklichen Feindseligkeit gegen Henschel, in jedem Wort und jeder Gebärde aus dem Leben gerissen; die mannstoll affektierte Kleine, naseweis und abenteuerhaft; der sorgenschwere Hauswirt, gutmütig-egoistisch, ein oberflächlicher Tröster; das nichtsnutzige Luder mit dem Hausierkasten; noch Malchen Henschel, in Wirtschaftssinn und Rechtlichkeit ein dem Mann adäquater Charakter,

der alles Überheben als Verletzung empfindet. Das Innere dieser Menschen wird auf mittelbare Art, naturalistisch, bloßgelegt. Nicht nur der Einzelne: das Verhältnis Verschiedener zu einander ist wie durch einen rapiden Gestus beleuchtet.

Es ist nicht Sorgfalt!

Und die Bildkraft; und die Lebensfülle. Es vergißt sich nicht, wie Wärmelskirch, der abgetakelte Schmierenleiter und Gastwirt, der Magd gegenüber auf der Ofenbank sitzt, und sie übers Waschfaß lacht. Wie der junge Kellner aus Meißen dazu eilt. Dieser Akt in der Kneipe, wo die Stimmung betretener wird, geladener, bis zum Ausbruch, bis zum Zusammenbruch. Dann wie der Fuhrmann nächtens, über Vergangenes phantasierend, und doch bei wachen Sinnen umhergeht; wie er das Umhängen der Wanduhr bemerkt, in dieser Stunde; wie die Frau bei grauendem Morgen die Uhr aufzieht, neben dem Eingang zur Kammer. Wie Wärmelskirch und Siebenhaar noch einmal die Köpfe hereinstecken vor dem Selbstmord und mit lauen Redensarten abziehn.

Es ist nicht Sorgfalt.

IV.

Der Satz vom Kopieren des Lebens ist bekanntlich Unsinn. Man schreibt einzelne Teile ab; durch die Summe des Zusammengefügten aber geht eine Weltanschauung.

Hauptmanns eigene Weltanschauung strahlt aus diesem Lebensausschnitt. Um es handgreiflich zu sagen: es ist hauptmännisch, daß der Fuhrmann nicht die Frau tötet, sondern sich. Die tiefe immanente Anständigkeit seiner Natur läßt den Henschel beide Seiten der Dinge fühlen. Er fühlt das Schicksalsmäßige. Nie ist die Ahnung vom unfreien Willen und vom bloßen Ursachenzusammenhang erschütternder gestaltet worden als an diesem Armen im Geiste; sein Verhalten gegen das Weib ruht in dem Satze: „Du kannst nischt derfier". Noch um den Fuhrmann, in aller Primitivität, schwebt ein Schimmer des menschlichen Ernstes, welcher den Dichter umschwebt. Das ist ja das Zeichen, welches diesen Gerhart von allen lebenden Künstlern in Deutschland scheidet. Er ist nicht dem Grade nach von ihnen getrennt, sondern dem Wesen nach. Ja, es kann einem Skeptiker geschehn, daß er Renan liest und sich ertappt, wie der junge Galiläer die Züge Hauptmanns annimmt ... Nicht umsonst wird er anders geliebt als ein großer Künstler. Er kann uns zurückführen. Die Deutschen gaben der Welt die neue Politik, die neue Musik, die neue Philosophie. Wenn man die drei Werte betrachtet, Bismarck, Wagner, Nietzsche, und nach dem Gemeinsamen forscht, findet sich mancherlei von der Bestie. Am wenigsten in der Persönlich-

keit des armen Nietzsche. Doch in der Theorie dieses magenkranken Mannes, der vor Schwäche umfiel und das Ideal der Starken aufstellte; der zerrüttet durch Schlafmittel war und ein tänzerisches Ideal aufstellte; der ein verzweifelt Kreischender war und sieghafte Überlegenheit kündete. Neben ihn tritt der Blut- und Eisenmann; daneben der sächsische Agitator. Sie sind nicht bloß von der Größe . . . etwan der Tassowelt und der Iphigenienſphäre: sondern sie sind von innerlichster Menschenkultur überhaupt getrennt. Dieser Gerhart kann uns zurückführen. Er scheint ein Bürger derer, welche kommen werden. Der Florian Geyer ist das einzige beethovensche Werk unserer Tage. Nach den Irrtümern eines Jahrhunderts klang es hier zuerst wieder stark und mild und aus der Tiefe. Wie von fern, gedämpft, nur in Moll, tönt ein Gesang, der doch am Ende aller Enden kommen muß: Seid umschlungen! Wer diese Symphonie schrieb, der konnte auch das alltägliche Schicksal eines elenden Knechts so groß, ohne Weichheit innig, so wahr gestalten.

. . . Um die Summe zu ziehn: Schicksalstragödie. Tragödie eines primitiven Menschen. Der Lebensausschnitt zur Lebenssache geworden. Das Werk ist „objektiv“: dennoch wird Persönliches fühlbar; Hauptmannsches Weltempfinden. Das Werk ist ein Gipfel in seiner Kunstart; doch nicht der Gipfel von Gerhart Hauptmanns Kunst.

Und alles in allem ist er hier, was er von Anbeginn war: unser Einziger.

1898. 1. Dezember.

Schluck und Jau

I.

„Hauptmann ist tot, es lebe Shakespeare“ — schrieb Julius Hart nach der Aufführung.

Da er tot ist, bleibt noch das Begräbnis. Man lege die Schabracken auf die Gäule; schiebe sodann den Sarg auf den Wagen und setze sich in Trott. An der Spitze Julius Hart mit einer Fahne, drauf steht: „Ich hab' es immer gesagt“. Neben ihm Bruder Heinrich, beide tragen auf ihren Schultern den gesegneten Dichter des Probekandidaten und singen: „Eleison, laßt uns singen und loben, der Höhenmensch sitzt hier oben.“

Dramatiker führen die Pferde; links Sudermann, eine Zitrone haltend; rechts Fulda, als Leichenkutscher schwarzgekleidet. An der Straßenecke müht sich Herr M. Harden Aufsehn zu machen, indem

er seine Nägel abnagt. Brahm folgt in einer Karosse, früherer Zeiten denkend, das Taschentuch vor dem Gesicht, kutschiert vom Fuhrmann Rittner. Schlenther in einer Wiener Hofequipage. Dann ein Riesenschwarm Webersleute: gestern gruben sie draußen mit ihren Fingern das Grab. Zum Schluß Kavallerie. Man bemerkt Leistikow zu Pferde, ebenso Felix Holländer, den Doktor Plötz, Moritz Heimann, viele Sonstige. Vorn sprengt S. Fischer dahin mit umflortem Pallasch.

Ehe der Sarg hinabgelassen wird, fragt Julius Hart: „Wünschen Se noch was, Herr Hauptmann?" Hierauf spricht Pastor Reicher Gedenkworte. Nach einem Schlußgesang, „Es ist bestimmt in Gottes Rat, uns bleibt der Probekandidat", verläßt man den Kirchhof.

Hartleben kommandiert in einem benachbarten Lokal den Trauersalamander.

II.

. . . Schluck und Jau soll ein Capriccio sein. Erst war das Stück auch so benannt. Ein Capriccio? Immerhin ein Capriccio mit Rahmen. Immerhin ein Rahmen von ausgeführterer Breite. Immerhin ein Prolog noch vor dem Rahmen. Jean Paul meint: die Deutschen versehn ein Epigramm mit einer Vorrede, und ein Liebesmadrigal mit einem Sachregister. Das gilt nicht für Hauptmann, — doch es war ein schiefes Ding.

Schief? Ein Torso? Ein Capriccio? Es gibt eine Ästhetik der Äußerlichkeiten. Ein Torso, von den Schauspielern des Deutschen Theaters feierlich eingeübt. Ein Torso, vorher angekündigt. Ein Torso, mit der Darlegung, was gewollt und was nicht gewollt. Ein Torso mit Verwahrungen. Nein! In solchen Fällen müssen die Freunde sich des Manuskripts bemächtigt; der Direktor es gegen den Willen des Autors gespielt haben.

Capriccio hin, Capriccio her. Ein Capriccio ist ein Werk, eingegeben vom Augenblick, das die Spur einer raschen Laune trägt. Zwei Möglichkeiten bestehn. Die Laune kann im Stoff liegen. Also kann ein Capriccio vollendet sein: es kann den flüchtig festgehaltenen Moment ohne Rest und Tadel ausdrücken. Zweite Möglichkeit: das Capriccioso liegt in der Behandlung, nicht im Stoff: bald ist der Dichter gelaunt auszuführen, bald gelaunt fallen zu lassen. Capriccio ist dann weniger ein Gattungsname als ein milderner Umstand.

Pereat mundus, fiat justitia: Hauptmanns fehlgeratenes Spiel ist von der zweiten Art.

III.

Was geht vor? Jau, ein Stromer, wird ins Schloß gebracht und wird als Fürst geehrt. Wie benimmt er sich? Jau steigt aufs Roß; man

schwört, daß er abfällt; nein, er bändigt es, ein geborener Reiter. Das Parkett ist der Meinung: hier müsse das Stück einsetzen; hier sei der Ausgangspunkt; die Großen wollen mit dem Proletarier spaßen, doch er überwindet sie. Ich hatte die Meinung im geringsten nicht. So ein Stück hätte Fulda geschrieben, aufklärerisch, mit fabula docet. Aber Hauptmann?

Hauptmann sieht in heitrer Freiheit beide Gruppen: auch das still Sympathische in der Melancholei dieser Mächtigen. Ein lebenskennerischer Schein umwittert ihre Häupter; als schwermütige Gäuche tragen sie das Mal der irdischen Vergänglichkeit.

Trotzdem gibt es einige Beobachtung der Kastenseele. (Also doch nicht bloß ein Spiel zu Schimpf und Scherz? Also doch was mehr als so ein Falter?) Den Gipfel bilden da zwei Punkte: die ausbrechende Machtkrankheit am Gestiegenen; zweitens die blendende Wirkung des Fürstenmantels auf die Umgebung. Diese Punkte war Hauptmann in der Laune beiher abzutun. Haben die Gegner nicht Recht, wenn sie toben? Sie könnten sagen: das Unwichtige ist ausgeführt, das Wichtige unausgeführt. (Und für die Darstellung ließ Hauptmann den Gipfel abtragen, abhacken, in den Bretterschlund eines Schauspielhauses feuern.)

Das Ganze war ein Capriccio, insofern es . . . nicht einen Mangel an Können zeigte, doch einen Mangel an Ernst.

IV.

Wir sind im Zug. Sei Kent nur ohne Sitte, wenn Lear verrückt. Weiter.

Darf man die Art eines bestimmten Künstlers annehmen? Ja; wenn ein sachlicher Zweck besteht. Hauptmann braucht die Rede Shakespeares bis zum J-Punkt. Er weist auf die Widerspenstige. Er zeigt, daß er die Selbstentäußerung bewußt vornahm. Nur . . . warum er sie vornahm, zeigt er nicht.

Hier muß ich sagen: er überlasse Stiltändelei den Andren. Wir erbosen uns nicht über symbolistische Gecklein, die nie einen eignen Grundton kannten. Doch wenn man einer ist, der Einer ist, packt uns eine heilige Wut. Vordem hätte Hauptmann geschrieben: „Verbrenn' die Schenke!" Jetzt sagt er: „Nimm dreißig Schütten Stroh, ein Faß mit Pech, und schicht es auf im Wirtshaus nebenan, das du auf deinem Grund und Boden duldest. Hernach nimm Zunder, Stein und Stahl, was gilt's? Zünd'st du es an, so brennt's. Ist eingeäschert erst die Spelunke . . . nun, die Drosseln fliegen nach Vogelbeeren, Hunde gehen nach Aas, und Trunkenbolde wittern eine Schenke elf Meilen weit."

Ein Sprung in Shakespeares lieblich-rauhe Sprachflut hat verjüngende

Macht. Bei Heinrich Kleist sagt der Kurfürst ganz shakespearisch: „Noch vor der Sonn' im Schlachtfeld will ich sein," — wir lauschen gern (und fühlen nichts Unholderes, als wenn Robert Schumann sich mit Johann Sebastian Bach berührt). In einem früheren Gedicht mahnt Hauptmann unter der Hand an Shakespeare wie an einen fernen und geliebten Freund. Man fühlt das Zarte dieser hergewehten Beziehung. Daneben aber stand was nur hauptmännisch war. Ich sah dich schon, wo sah ich dich? Ich rang, ich dient' um dich . . . wie lange? Dort stand: du hörst den Jubel aller Frühlingssänger, die unsrer warten; — „ja, ich höre ihn!" Dort stand: du freigeborner Sproß! o wär' ich der, der ich einst auszog, früh, am ersten Tag! Dort stand: du bist die Schwinge meiner Seele, Kind; zerbrich mir nicht; — „wenn du mich nicht zerbrichst." — — —

Das alles fehlt hier.

V.

Immerhin, — Sidselill . . .

Wie? „Sidselill." Die Namen halten sonst nicht, was sie versprechen. „Adeluz," „Hadit," „Malmstein," — ist der Leib in Staub zerfallen, lebt der schöne Name noch. Aber diese Prinzessin ist ein pflanzenhaft selbstisches Zuckerpüppchen, sinnend und falsch, launisch-zart und gelangweilt, mit versteckter rinnender Begehrlichkeit, mit wunderhold seidenem Haar, und plötzlich dringt der Schrei einer Küchenmagd aus dem zierlichen Munde, mißtönend. Sidselill vermehrt die Zahl der weiblichen Urbilder in unserem Bestand. Schade —, sie wäre gestaltet, wenn ihre Züge stärker im Lauf der Rüpelhandlung vorträten (als gelegentlich nebenbei). Sie blieb ein Bruchstück, in diesem Bruchstück.

Auch Jau. Wo aber Jau erwacht, erwacht der Dichter.

Hier ist ein räudelhaft ergreifender Humor. Der Stromer liegt im Fürstenbett. „Nu da gib mir amal die Hosa har", bis zu diesen lebensvollen Worten eine Steigerung, — und aufwärts bis zum Schluß. Hier geht Lachen und Erinnerung an Leiden durcheinander. Der lausig versoffne Strolch faßt an seinen Rücken, ob ihm Engelsflügelein wachsen. Das Bittere und Ewige des Spaßes spricht in diesem kurzen Paradiesesirrtum. Wie fein, daß Jaus erste Regung gerichtlich ist. Wie menschlich die ausgelassene Freude am Kommandieren. „Springa mißt' r! hopsa! Schlangtobilang! Kaschna zibulki!" Wie ulkig ernst, was er im Paradiese fordert — „a Sticke Fleesch assa und Tunke und Kließla und Sauerkraut, daderzune will ich an Kuffe Bier, dann kann de Reiterei lusgiehn." Und dazwischen der reflexmäßige Schrei: die Hunde fest! (Mitten in der Stimmung dieser Schrei).

Wer kann das im ganzen Deutschland, in Luxemburg und im Ausland? Kaschna zibulki!

VI.

Der kann es, der den Schluck gezeichnet hat.

Der eine furchtbar prächtig wie blutiger Nordlichtschein, der andre süß und milde, als blickte Vollmond drein. Mein freundlicher Schluck! Mein lieber, lieblicher, mein holdselig-armselig zugetaner Schluck, mein betulicher Schluck, mein vertraulicher Schluck, mein sanfter, mein schlesischer, mein gemittlicher Schluck!

Schluck im Schlosse gehört zum Wunderschönsten unsres Besitzes. Jau ist Stückwerk, Schluck ist vollendet. Der menschliche Schluck, der vor Glück zu leuchten beginnt, ist Inhaber von vielen „Kinsten". Mit schwer beschreiblichem Gefühl hört man ihn reden, wenn er in den fürstlichen Kamin blickt: „Scheenes buchnes Holz! Das is scheenes buchnes Holz, wasde da brennt, das hab ich sehr gerne, wenn das so knackt. Ich rich's au sehr gern." Das Prahlen der armen Luder in bessrer Umgebung wird bei Jau kraftmännisch, bei Schluck still und liebenswert. Man bittet ihn, sich zu verkleiden. Er ist rasch bei der Hand. „Da kenn Se noch manchen Spaß mit mir haben. Das mach' ich auch nicht zum ersten Mal. Wo meine Schwester Hochzeit hatte, da mußt' ich halt auch eine Hebamme machen."

Dann bittet er um Entschuldigung, als der Spaß mißglückt, — weil er keine Zeit zum Einüben hatte. . . . Himmlisch.

VII.

Alles in allem: Nietzsche, als er vom Genie spricht, sagt mit Recht: „In Wahrheit produziert die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend Gutes, Mittelmäßiges und Schlechtes, aber seine Urteilskraft höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen." Dieses Wählen unterblieb hier. Das ist der Grundmangel.

Die Veröffentlichung scheint mir deshalb trotz allem ein Irrtum. Schluck wird fortleben. Noch Manches sonst. Dem Ganzen war bestimmt, in Hauptmanns Nachlaß gefunden zu werden.

„Gesegnet werde, wer da lobt; gesegnet werde, wer da zischt." Was Hauptmann Bestes gab, war bisher neun Monate getragen. Hier zeigt er der Welt, wie so ein Ding nach zwei Monaten aussieht. Man ist verstimmt. Man gewahrt dabei, daß Hauptmanns Kinder nach zwei Monaten bereits größer sind als der andren ihre nach neunen.

VIII.

Aber das haben wir gewußt.

1900. 1. März.

Michael Kramer

I.

Sie scheiden zwischen siegenden Gestalten und unterliegenden Gestalten. Die Kritiker sagen: der eine Mann unterliegt dem Schicksal, er fühlt sich als Unterworfener in seinem Empfinden; der andere Mann siegt über das Schicksal, fühlt sich als Aufrechter.

Ist die Scheidung berechtigt? Sie ist berechtigt ... für eine vorübergehende Zeit im Leben des Einzelnen. Ach, Jeder unterliegt schließlich: solange wir nicht die Abhängigkeit des Seelischen vom Fleischlichen aus der Welt schaffen können; solange wir nicht Herren über Tod und Leben sind.

Hauptmann hat siegende Unterlieger geschaffen und unterliegende Unterlieger. Florian Geyer „siegt" im Sterben. Nulla crux, nulla corona. Ein Teil der Kritik geberdet sich, als wäre der alte Michael Kramer Hauptmanns erster Sieger. Aber auch die Weber siegten, als sie unterlagen. Hannele siegte, indem es starb. Das Brautpaar im Friedensfest siegte (während dunkle Mächte gewitterten). Auch der alte Kramer siegt, wenn das Schicksal niederfährt.

Nur Folgendes ist das Besondere dieses Falls: ein gefestigter Mensch mit einem Lebensschmerz wird ein noch gefestigterer Mensch durch die höchste Steigerung dieses Schmerzes. Das ist der Kern.

II.

Neben dem Siegertum wird streng verlangt: Helden von geistiger Größe, auch „Höhenmenschen", auch Pfadfinder, europäisch wirkend mit dem Aufstecken neuer Lebensbetrachtung. Ich glaubte, das Höhenmenschentum läge im Gestalter: es brauchte nicht in den Gestalten zu liegen. Das geistig Höchste kann zum Durchbruch kommen, wenn man die geistig niedersten Menschen darstellt. Es ist, meine Lieben, nicht so schwer, ein europäischer Pfadfinder zu sein im Drama, mit Aufsteckung neuer Ziele für Handeln und Betrachten: Auch der Mann, der „tue-la!" durch Europa rief, war einer. Doch wo sind seine Menschen? Wichtiger ist die seherische Gestaltung. Das andre kann ein Stadtrat: dieses nur ein Künstler.

Hauptmanns Größe liegt darin: daß er mit der innigsten Kraft, wie im Traumzustand, in ernste Dinge dieses Lebens drang. Darin: daß er in Schauern Ahnungen vom Dasein gab. Nicht die Worte greifen mir

ans Herz, die Kramer zum Schlusse redet: sondern die Verhältnisse. Der Ideengang dieser Worte ist gar nicht bahnbrechend.

Aber der Verwachsene am Sarg des verwachsenen Sohnes, zum ersten Mal den Wert eines Ausgestoßenen fühlend, zum ersten Mal die Größe eines Menschen: das wird niederreißend und emporreißend über Ideen hinaus. Nicht aus dem Denken entspringt es, nicht aus der Weltanschauung: es entspringt aus der seherischen Kraft, aus dem Weltgefühl.

Kramer steht geistig nicht höher als der schwarze Rittersmann Geyer, der mild und kunstfreundlich ist und in Sterbensdämmerung nachdenklich zu einem Mädel sagt: Dein Haar ist mir lieber als das Haar der allerseligsten Jungfrau . . .

Hauptmann hat weder zum ersten Mal einen Sieger gezeichnet, noch gab er zum ersten Mal einen geistig hohen Menschen.

III.

Das Werk ist die Tragödie der körperlichen Häßlichkeit; des Verwachsenseins. Das Ewige daran ist: der Widerspruch zwischen dem Fleischlichen und der Seele. Kramer trägt, sozusagen, den Ewigkeitszug auf dem Rücken.

Ein lauterer Ringer auf der einen Seite; auf der andren ein gepeitschter Schlemihl, ein verblutendes Opferhühnchen des nächtigen Schicksals. Es erscheint gefestigtes Menschentum — und ein einsam Verreckender mit dem Fluch des Menschseins. Beide durch Welten getrennt; beide genähert durch die „mildeste Form des Lebens", den Tod.

So liegt etwas Religiöses in dieser Dichtung. Auf der Schädelstätte Golgatha erhebt sich ein Gezeichneter und redet mit Engelszungen, wenn am Boden der Andre liegt, Würmerspeise, von keiner irdischen Huld benedeit, sondern erschlagen vom blinden Beil des Fleischlichen. Das Drama wird ein andres hohes Seitenstück zu Henrik Ibsens „Gespenstern": sanft und grausenvoll; trostreich und unerbittlich. Bei Ibsen klingt es: „Dies irae . . ." Bei Hauptmann: „Requiem aeternam . . . Requiem aeternam". Aber auch hier: ein Drama von der Ungerechtigkeit des Fleisches.

Auf Golgatha ruft der gewandelte Künstler den Respekt vor dem Schicksal in die Luft, auch die beschwichtigende Kraft des Unerforschten, die zerwühlend-stärkende Größe des Todes; er ruft es wachsend und leuchtend. Den er im Leben meistern wollte, naht in beschämender Hoheit. Der Alte wächst, weil der Tote gewachsen ist. Mit den Armen langt er hinauf in das Reich zwischen Erd' und Himmel, in bitterster

Seligkeit. „Man soll sich nicht ängsten in der Welt.“ Nur mit einer Frage steht er am Schluß. Es liegt darin kein Groll: bloß noch eine Sehnsucht.

Hauptmann umfaßt zwei Künste. Himmelskunst und Teufelskunst. Das Teuflische dieses Werks liegt im Sohn. Rechts, im schiechen Körper den kategorischen Imperativ verleiblichend, der Alte. Links der Junge: mit dem Aussehn eines Marabu, verwachsen, eitel, leidenschaftlich, feig, verstockt, lügnerisch; und doch ist dieser in den Tod gehetzte Hanswurst „einer Mutter Sohn“. Die arme Seele unterlag der Haut. Natürlich erscheint das Trauerspiel der Mißbildung am stärksten gegenüber dem Weib. Teuflisch, wie er sich in ein Mädel vernarrt, die nie sein Innerstes betreten kann: die ihn doch in Brand hält. Ihr Fleischliches wiederum führt seine Seele zu irren Tänzen. Teuflisch, wie die gesunden Banausen mit graden Gliedern den Krüppel mißhandeln: als er feig-renommistisch und verzweifelt mit dem Revolver droht.

. . . Dann kommt das Himmlische.

IV.

Unter dem Gesichtswinkel der Bühne ist in diesem Drama fast nichts gesehn. Und doch gibt es auffallende — bei Hauptmann auffallende — Theaterzüge. Die Ernennung Kramers zum Professor, just im Unglück, nachdem vorher oft angedeutet, daß er nicht Professor sei. Die Anwesenheit Lachmanns und Michalinens in der Kneipe (sie wohnen durch Zufall dem maßgebenden Auftritt in Arnolds Leben bei). Selbst das Kabinet, in dem Liese Bänsch versteckt wird. Für jeden der drei Punkte gibt es Begründungen, — doch sie fallen auf.

Hauptmann ist seltsam als Techniker. Er gibt technisch Grandioses in den Webern und sonst; bald läßt er das Technische links liegen — wie Lenbach wenn ein einziger großer Punkt ihn reizt.

Die Abtönung der Nebengestalten gegen die Hauptmächte ist reizvoll. Doch für das Theater kommt wenig heraus. Tonlose Längen. Wenn da zwei Menschen zueinander sprechen: „Es war einmal“ —, das ist ein Akkord. Er kennzeichnet mit einem Schlag ihr ganzes Verhältnis. So sinnfällige Akkorde sind aber nicht häufig, statt ihrer: Plaudereien über Vergangenes, über andre Menschen, verhallende Reflexionen.

Man wünschte dieses Werk umgebaut zu sehn. Es gehört in die Reihe von Hauptmanns Zwischenspielen.

Und nach Allem bleibt es dennoch ein nicht vergänglicher Besitz im abgeschiedenen Raum des Unanrührbarsten, das wir haben.

1901. 1. Januar.

Der rote Hahn

I.

Die Geschichte einer Familie unter dem ersten preußischen Kaiserreich: zu dieser Bedeutung wächst Hauptmanns Doppelstück im zweiten Teil. Der erste Teil, Biberpelz, gibt Zustände in der Familie Wolff; der zweite die Entwicklung aus diesen Zuständen. Der erste gibt Anläufe; der zweite den Sprung. Der erste warf einen Rehbock ab, zwei Kubikmeter Holz, einen Pelz; der zweite Teil wirft eine soziale Erhebung ab.

Die Weber waren der offne Krieg der Unteren gegen die Besitzenden; der Biberpelz gab den versteckten, listigen Guerillakrieg dieser Unteren gegen die Besitzenden.

Jetzt kommt der rote Hahn: er zeigt, wie die Unteren selbst zu Besitzenden werden.

Der rote Hahn ist die Komödie der steigenden Landproletarier. Frau Wolff arbeitet die Familie zu Grundstücksbauern empor; zu Schönebergern. Die Familie rückt ein in die stützenden Klassen der Nation. Die Wolffen wird Ahnfrau.

II.

Ist dieser zweite Teil überflüssig? Die mehrsten Kritiker haben gesagt: man konnte sich ohnehin denken, wie es kommen würde. Gewiß doch. Auffallend nur, daß ein bester Hauptmannfreund, Paul Schlenther, es nicht denken konnte. Er sah voraus: die Töchter, Adelheid und Leontine würden im Schlamm versinken, Mutter Wolffen würde sehr betrübt sein. Hauptmann aber meint: die Familie wird nicht sinken, sondern steigen. Hauptmann meint: sie wird just mit Hilfe der zwei Mädel steigen. Also trotz namenloser Achtung vor der Voraussicht so vieler Kunstrichter: es scheint mir nicht überflüssig, daß Hauptmann zugelassen wurde seine Voraussicht zu äußern; zu gestalten.

Ich gebe die Gliederung des Aufstiegs: die Wolffen benutzt einen Mann und zwei Schwiegersöhne. Sie heiratet nach Julians Tod einen Polizeispitzel; die Verbindung nach oben festigt ein kirchlicher Schwiegersohn, Schmarowski; drittens: ein Mitwisser ihrer Schandtat wird zum andern Schwiegersohn genommen. Die Schandtat ist aber eine Brandtat. Versicherungsgelder, siebentausend Mark, legen den Wohlstand fest. Die Weber waren das Revolutionsdrama; hier ist das Evolutionsdrama.

III.

Die Geschichte einer Familie unter dem ersten preußischen Kaiserreich. Ihr allgemeinerer Belang ruht in der Zeichnung des Untergrunds. Der Biberpelz gab die Wolffs für sich; der rote Hahn im Zusammenhalt mit ihresgleichen. Der Biberpelz gab von den Unteren dies eine Haus; der rote Hahn die Symphonie der Dorfgenossen.

Hauptmann malt hier Märker, wie kein Deutscher vor ihm. Der Meister soll noch gefunden werden. Fontane wirkt dagegen wie ein Onkel. Hauptmanns Blick ist anders, als da er die Weber schrieb. Eine Gesellschaft, die Haare auf den Zähnen hat! Christen sind sie alle nicht. Die Wolffen steht nicht so sehr als Ausnahme da. Abbrennen kommt öfter vor. Grabow, ein sonst wenig schlauer Mann, steigt auf schlichte Art, durch Abbrennen. Er schwört falsch; er ist beliebt; das ganze Dorf weiß es. Auch die Brandstiftung der Wolffen weiß das ganze Dorf. Einer, der Schmied Langheinrich, hat die Zündschnur. Aber es gibt ein Zusammenstehn, auf gemeinsame Vorteile gegründet. Die Obrigkeit ist dumm vor dieser Schar. Auch die Obrigkeit macht alles auf Teilung. Handlanger des Rechtes nicht, sondern der Dynastie. Weniger ein Trachten nach Ethik als nach dem Piepmatz. Alles in allem eine harte Gesellschaft, Haare auf den Zähnen. Da ist Dalchow, ein Kerl, barbarisch gegen seinen Jungen; ein roher Mädelbetrüger; „mit Wehrhahn immer jut Freund und brillt wie so'n Schwein bei de Volksversammlung." Und dieses Abhalftern: Schwarowski wird links, wenn er sich verkracht und alles erreicht ist; er narrt die Behörde; hat dem Pastor Friderici in die Karten geguckt. Gensdarm Schulze wird von Leontinen kaltgestellt, wenns Zeit ist. Selbst Ede schwenkt zu Schmarowski, wenn der geschwenkt hat. Eine wechselseitige Bedrückung; immer Halbpart; ein Lausekampf; suum cuique.

Mit demselben Blick sieht Hauptmann politisch radikale Gestalten. Die Weberzeiten sind vorüber. Dieser Ede, Schmiedegesell, prachtvoll gezeichnet, ist gutmütig, betulich, willig, pfiffig, mit dem Mund vorneweg; aber mit leisen Sklaveninstinkten. Oder der Schmied selbst, eine Meistergestalt. Ein aufgeklärterer, lustiger, nach oben widerhaariger Mann, der freundschaftlich mit dem Dr. Boxer verkehrt. Aber: er trinkt Bier auf seine Kosten. Aber: er hat bei Boxers Mutter ein kleines Schuldkonto. Aber: er behauptet nach oben, „ick mische mir nich in de Politik!" Aber: er rühmt — wenn der Arzt am Kirchenbau den Idealismus gelten läßt — er rühmt, daß so was Arbeit gibt, Zuzug gibt, die Baustellen steigen im Preis. Haare auf den Zähnen! Diese märkische, bismärckische Bevölkerung hat ein Großer hier zum erstenmal gezeichnet. Nirgends sind die Unter-

strömungen des sozialen Lebens so dargestellt . . . Man sieht, wie der Schmied Langheinrich steigt; auch er gründet sein Haus; der lustige, aufgeklärte Mann ist hart und geldgierig; heiratet zuerst eine verwachsene Schneiderin mit Ersparnissen, läßt sie arbeiten wie ein Vieh, verbindet sich dann mit Wolffs, die er, ein Mitwisser der Brandstiftung, gegen däftige Miete in sein Haus nimmt, kraft dieser Verbindung arbeitet er mit vier Gesellen, und schließlich, nach dem Tode der Frau, heiratet er die Wolffsche Tochter mit ihrem unehelichen Jöhr. Haare auf den Zähnen!

Das „Schlechte" hat den Vorteil; nicht nur über die dumm-schlechte Behörde; auch über Schuldlose unter den Gleichgestellten, wie den Exgendarmen Rauchhaupt. Ein gutmütiger Bastler, ein philosophischer Maulwurf, menschenscheu, fast schwermütig, der seine Ananas pflanzt, Glashäuser macht, Grabkreuze macht, und vielleicht durch Gliederschmerzen zu dem innerlichen, weniger brutalen Mann geworden ist. Jetzt wird er furchtbar aufgerüttelt, wie man als Brandstifter seinen schwachsinnigen Jungen einsperrt. Der Wolffen bleibt nichts übrig als es zu lassen. Es geht um die Haut. Suum cuique.

Boxer sieht das Gewimmel mit an, — er will es nicht lange mit ansehn. Er gibt die Praxis auf; seefahren, seefahren! Ein Sprichwort seiner Rasse sagt:

Gott mög' mich benschen,
Ich soll nicht brauchen Menschen!

Boxer hat in seiner Art einen menschenfernen Zug wie der Maulwurf Rauchhaupt; nur höher und erkenntnisvoller. Menschenfern ist doch nicht das rechte Wort; er nähert sich ja den Menschen. Er versteht diese Zusammenhänge, . . . will sie bloß nicht mitmachen. Mit den Unterdrückern fertig werden — vielleicht; aber mit der Qualität der Unterdrückten? Diese Gestalt ist ein sehr nachdenkliches Kopfschütteln; ein schweigendes Lächeln. Sie fühlt wohl dasselbe, was Renans „Remipriester" beim Tode des Remus fühlt: ein Brudermord geht jeder Stadtgründung voraus. Jede Stadtgründung muß auf einem Brudermord ruhn . . . Man will den Mord nicht hinnehmen; aber darf man dazwischenfahren? Diese Gestalt ist voll hohen Erkennens und voll hoher Sittlichkeit. Der Schauspieler gab ihr die äußeren Züge von Moritz Heimann, — mit Recht: da sie seine inneren widerspiegelt. Hier blickt (ohne daß er Dr. Boxer wäre) auch Hauptmann durch. Gerhart Hauptmanns ernstes Auge. Hier spricht ein Teil seines Weltgefühls, um das wir ihn lieben. Hier weiß man auch, weshalb er das Stück eine Tragikomödie nennt.

IV.

Also die Wolffen steigt aus ihrem Untergrund empor. Der Untergrund erklärt die ungebrochnen Kräfte für den Aufstieg. (Der Untergrund entschuldigt zugleich die Art des Aufstiegs.)

Sie führt den Lieblingsplan durch, den Brand. Und wenn sie die Schuld auf Gustav sitzen läßt, so weiß sie: diesen Idioten trifft in Dalldorf kein so hartes Schicksal, er hat sein schönes Essen, und er ist nun doch schwachsinnig. Sie könnte sich auf das aristotelische „Anodynon" berufen. Auf das Unschädliche, das er verlangt (Treitschke übersetzt einmal „geruchlos", indem er das französische Wort „anodine" mit „inodore" verwechselt). Aber das Anodynon beiseite, so ist die Wolffen ein Gemütsweib: ihr letzter Gedanke heißt Julian. Und ein Heldenweib: noch im Sterben sucht sie Gustavs Vater, der sie mit Rache verfolgt, um ein Grundstück zu begaunern. Sie hat gestrebt; es irrt der Mensch so lang er strebt. Die Wolffen ist nicht nur Täterin, sie ist auch Opfer. Im ganzen war sie eine Frau, die doch aufs Beste sorgte. Das Vorbild einer Mutter, einer Gattin, einer Schwiegermutter, — eine großartige Person.

In Wahrheit ist ihre Gestalt mehr als eine tragikomische Dörflerin. In ihr wird das „Es-kommt-drauf-an" von Gut und Böse ernsthaft verkörpert. Ernster als im ersten Teil.

V.

Ihr Tod fand bei den Zuschauern Widerspruch. Mit Recht? Wir möchten sagen: nu ja ja, nu nee nee. Man rief: er hat sie sterben lassen, um das Drama zu Ende zu bringen! Vielleicht aber war das Drama zu Ende, weil die Hauptperson stirbt? Wie dem auch sei, ich stelle eine Tatsache fest: der Tod hat auf mich keinen Eindruck gemacht. Die Wolffen stirbt an den Folgen des Verbrechens; oder an schlechter Gesundheit im Zusammenhang mit dem Verbrechen; die Aufregung nach dem Brande, die stete Angst, das bohrende Gerede bringen sie abwärts, — der Augenblick der Krönung gibt ihr den Schlagfluß. Es ist physiologisch glaubhaft.

Physiologisch glaubhaft; und dramatisch wirkungslos. Warum? Die Frage ist von allgemeinem Belang. Ich stelle voran eine Erfahrungstatsache: Schlagfluß auf der Bühne wirkt nur als letztes Glied starker Erregungen. Nicht als Plötzlichkeit. Hier spricht ein dauernder Unterschied zwischen Leben und Bühne. Im Leben: je länger wir einen Tod erwartet haben, desto schwächer die Wirkung. Auf der Bühne: je weniger wir ihn erwartet haben, desto schwächer die Wirkung. (Es ist, wie wenn ein Schrank umfällt.) Wir müssen näher zusehen: Wenn einer im Leben

plötzlich stirbt, wissen wir, daß er tot ist, die Erschütterung bringt der nächste Augenblick, dafür sorgt der schreckliche Realismus der Realität. Die Bühne arbeitet mit Illusionen, und keine langt, die letzte der Erschütterungen eins, zwei, drei herbeizuführen. Das ist eine Erfahrungstatsache. Worauf mag sie ruhn? Wir sehen die Einzelheiten des Gestorbenseins auf der Bühne nicht so sicher; nur der wirkliche Tod ist ein wirkliches Wunder ... Aber wir können zur Illusion dieses stärksten Erdenvorgangs herangegeilt werden durch Vorkehrungen. Und sind besonders ergriffen, wenn der Held in hanebüchenem Zusammenhang mit seiner „Aufgabe" stirbt; möglichst an ihr; nicht an einem gleichzeitigen Rattenbiß mit Blutvergiftung. Erfahrungstatsache, Erfahrungstatsache! Daß nun Vorkehrungen getroffen sind; daß ein Ursachenzusammenhang beim Tode der Wolffen durchblickt, wird man zugeben; daß er hinreichend eng und deutlich ist, wird man be — —.

Doch ich will zunächst zeigen, wie ein Durchschnittsdramatiker den Tod der Wolffen gemacht hätte. Vielleicht so. Sie ist krank; nach der Brandstiftung wird es bedenklich; sie brummt „wenn ich bloß die Einweihung vom neuen Hause noch erleben könnte!"; sie wird kränker; die Einweihung kommt; steigende Erregtheit; sie richtet sich noch einmal auf, ruft: „Jedenfalls, Kinderle, werdt ihr'sch besser han", in diesem Augenblicke wird das Dach gekrönt, — da fällt sie um, bums, Ende. Die Wirkung wäre stark. Hier ist beides: Vorkehrungen und sittlicher Zusammenhang. Fernere Möglichkeit. Einmal nach dem Brande kriegt die Wolffen einen Anfall, man fürchtet, sie bleibt weg, dann kommt sie wieder zu sich; bei der Aufregung des Einweihens kriegt sie aufs neue den Anfall, aber diesmal bleibt sie wirklich weg. Das zweite Verfahren ist unsicherer; man müßte irgend einen Sudermann fragen, ob wiederholtes Umfallen vielleicht abschwächend wäre. Dritte, schlichteste Möglichkeit: der Brand glückt einwandfrei, man erkennt genau, daß die siebentausend Mark ergattert, Wolffs um die maßgebende Stufe höhergebracht sind, — aber im Brande kommt die Wolffen um.

Spaß beiseite. Daß Vorkehrungen im Roten Hahn getroffen sind, wird man zugeben; daß sie hinreichend deutlich im Bühnensinn getroffen sind, bestreiten. Die Wolffen krankt im Beginn an Rheumatismus, packt sich in Wolle, das kommt vom Stehn am Waschfaß. In der Gerichtsszene heißt es dann: „Da sagt een der Dokter, man soll sich ni uffregen, ma könnt amal wegsein im Augenblick!" Und so weiter.

Solche Worte verfliegen im Theater. Zumal Worte, die man „Erwähnungen" benennen kann: Worte, die tonlos mitlaufen an unschein-

barer Stelle. Sie sind eine so theoretische Vorkehrung, daß sie überhaupt keine Vorkehrung sind.

Und damit komm' ich zu dem schwierigen Punkt von Hauptmanns dramatischer Technik.

VI.

Zwei Fälle zur Anschauung. Es bleibt ein sehr ergötzlicher Zug, daß Fielitz, der alte Verbrecher, für die Flottenbewegung auftritt. Es liegt aber nicht in der Figur drin; ein einzigesmal wird es berührt. Das macht den Eindruck des Aufgeklebten, Absichtlichen. Und doch spielt im Leben des Schusters die Flottenfrage (weil nur für die Obrigkeit betont) eine so geringe Rolle, daß im Lauf der ganzen Handlung wahrscheinlich nur einmal von ihr die Rede sein mag. Und doch wirkt es unangenehm? Ein „Bühnendichter" hätte Fielitz bei zehn Auftritten sechsmal von der Flotte reden lassen. Weiter. An Langheinrich sollen zwei Züge (neben anderen) hervortreten: die flotte Pfiffigkeit, die sich vom Dr. Boxer ein Glas Bier bezahlen läßt; dann die Ausbeutung der Wolffschen Bedrängnis durch hohe Miete. Das erste kommt heraus, das zweite nicht. Wieso? Es ist die alte Geschichte. Langheinrich ruft: Dr. Boxer bezahlt das Bier! man sieht es; das kommt heraus. Aber wenn die Wolffen gelegentlich sagt: er hat uns für teure Miete aufgenommen, — das kommt nicht heraus. Es kann sich im Leben so abspielen, im Theater hört man es nicht.

Und nun fragen wir: Wie ist Hauptmanns Form? Wie sieht er? Er sieht lebensecht, in dramatischer Gestalt. Sieht er zugleich theaterentsprechend? Es gibt Unterschiede, Zwischengrade, Stufungen. Die Formel scheint mir die: er sieht episch und drückt es dramatisch aus; nämlich in direkter Rede. Der Grund für diese Zwischenstellung ist kurz: Hauptmann ringt nach der Einfachheit des wirklichen Geschehens, und sein Instrument widerstrebt dieser Einfachheit. Da liegt der Hase. Was jeder Handwerker sich aneignen kann, ist dem Bereich Hauptmannscher Fähigkeiten nicht entrückt; aber sein Wollen geht nach andrem Ziel. Er will die Zuschauer gewöhnen anders zu betrachten; auf andere Art die Ohren zu spitzen. Man sagt: in diesem Stücke liegt viel, aber es kommt nicht heraus! Er sagt: es liegt viel drin, warum hört ihrs noch nicht heraus! Welche Partei wird siegen? Es steht fest, daß auf uns Alle die Wirkung dieser bedeutsamen Tragikomödie gering war. Es steht mir nicht fest, daß sie es immer sein muß.

VII.

Aber es steht mir fest, daß sie niemals hinreißend werden kann. Wir bedauern vor diesem schlechtverstandnen Stück einen Punkt. Wir

bedauern gewisse Züge, die nicht einem Grundsatz entstammen, sondern einer Schwäche. Szenen, die verstimmen, weil sie eben wenig gelungen sind; weil sie kaum Hervortretendes bei allzu starker Ausführlichkeit bieten. Ein Typus ist die Grabsteinszene. Das soll klar geäußert werden. Man vermißt oft Schlagendes erster Auslese. Setzen wir, daß jemand sich mit dem Tode der Wolffen abfindet; so wird er sich doch mit der lässigen Kraft nicht abfinden, die zu seiner Darstellung verwandt ist. Hauptmann hat dieses Stück nicht fertig gemacht; wie er Schluck und Jau nicht fertig gemacht; wie er den Michael Kramer nicht fertig gemacht.

Und solche Werke, bedeutsam, obschon von versagendem Ernst, betrachten wir am Dichter des Florian Geyer als Zwischenspiele.

Aber wir fordern, daß nicht bloß der teilweis versagende Ernst, sondern auch die hohe Bedeutsamkeit erkannt werde.

1902. 1. Januar.

Der arme Heinrich

I.

Im August 1902 war ich zum erstenmal in Bayreuth. Ich kannte die Musik und die Worte vom Parsifal. Aber nicht Bayreuth.

Wie ich angekommen war, gegen Abend, fuhr ich gleich hinaus vor die Stadt nach dem Schlosse Phantasie. Einst war ich nach den Borromäischen Inseln gereist, deren eine Jean Paul beschrieben im Titan. Jetzt war das Erste: die verrauschte, doch fortklingende Gloria dieses Herrlichen in der Gartenwirrnis des Schlosses zu suchen. In der Dämmerung ließ ich den Einspänner draußen halten, ich war ganz allein, und sah von einer Art Terrasse den grünen Abgrund zu meinen Füßen. Stieg hiernach durch umdunkelte Baumgänge, auch umbuschte Stufensteige den einsamen Hang hinab; kam an ein Wasser; stieg auf der anderen Seite empor. Immer auf und ab, über Baumwurzeln. Der Garten verlief zuletzt an Schindelhäuser, davor Leute Abendrast hielten. Das Ganze war kein Garten: es war ein Hang; die seligste Wildnis, ins Fränkische verebbend. . . . Ich sprach im Schreiten mit der Natalie aus dem Siebenkäs. Der Armenadvokat schritt zu meiner Rechten. In naher Ferne lag das Grab einer sicheren Lenette, verewigten Gattin des Schulrats Stiefel, ihm angetraut in zweiter Ehe, früh verstorben. Aus den Wipfeln aber drang die verschollene, doch unzerstörte Gegenwart des Jean Paul Friedrich Richter, Legationsrates und Schriftstellers, gebürtig

aus Wunsiedel, eines großen, unsterblichen, gütigen Meisters unter den Deutschen. Der Abend glänzte wie etwas Kindliches in dies ruhige Tal. Und ich dachte: morgen soll ich die schwüle Wundenoper hören, mit dem heiligen Speer, mit dem kranken Amfortas, die Büßer- und Blutsache — — —.

II.

Diese Kunst paßt zu dem Orte Bayreuth wie die Faust aufs Auge. Das Jeanpaulische, Markgräfliche, Fränkische wirkt nicht zur Sammlung, aber sehr zur Ablenkung. Es stimmt für die Meistersinger. Mit nichten für Tristan, mit nichten für Helden und Götter. Der köstliche Ort ist so unpathetisch . . . dazu vollends dies Religionsweiheſtück, mit dem toten Vater, der im Sarge singt —.

Mein Reich ist von dieser Welt. Ich fühle den Genius der Meistersinger und des Tristan. Auch in der Parsifalmusik das Unvergängliche. Selbst in der Dramatik fassen hier zwei Dinge ans Herz. Kundrys Ruf: „Ich lachte!“ Und ihre Demut, — wie sie retabliert ist in den Augen des Publikums, das arme Geschöpf. Wie man sie betulich, hilfreich, sittevoll hin- und herlaufen läßt, — das arme Geschöpf. Aber wieviel vertuschte Feindseligkeit; wieviel ausschließende Feindseligkeit; wieviel liebesanfte Feindseligkeit haftet in dieser Mitleidsreligion: das ist nicht zum Sagen. Allen gegenüber wird innerlich ein Auge zugedrückt: aber dem Klingsor (mit dem Turban) nicht; und der ewigen Kundry nur, falls sie untergeht.

Schrecklich.

In der rue de Bruxelles, in Paris, hatte Zola zu mir von der Wagnerschen Musik gesprochen. Ich höre noch den Klang der Stimme: „Elle est, démocratiquement, mauvaise.“ Die Musik nicht, — vielleicht nicht einmal die Kunst. Und wenn sie es wäre! Es lag in dem Worte die Beschränktheit eines Genies. Aber: daß R. Wagners Ausgang mit den besten Teilen heutiger Menschenkraft irgend etwas gemein habe, — das ist ausgeschlossen.

Das letzte Werk erinnert an Vieles, was Schumann rechtens dem Meyerbeer vorwarf: Religion und Theaterei gemischt. Man glaubt einem Gottesdienst beizuwohnen in der Kirche, wenn mit dem Gral hantiert wird; einer steigt auf ein Ding wie einen Altar, bückt sich wie der Priester. Und so fort. Aber das ist, als wenn ein Dramatiker den Zapfenstreich einlegte. Eine Wirkung, geliehen von andrem Felde; der Zapfenstreich wirkt immer. Nie hat ein Künstler, um eine Wirkung zu machen, so viel außerhalb der Kunst hineinbezogen; religiöse Bräuche; Patriotismus. Beethoven hat nichts getan, um sich als Nationalgipfel

zu etablieren; Wagner alles. Ein Höhepunkt war die Fußwaschung. Warum soll man seine Gefühle verstecken? Ich hatte dieses: man müsse Front machen wie gegen ein Brimborium; wie gegen etwas Dümmstes und Schlimmstes. Ich hielt mich stramm zu Klingsor (mit dem Turban); und zu der Nattern-Kundry: bloß um nichts mit den Lammesrittern gemein zu haben, — diesen unter der Form von Demut selbstsüchtigen und ausschließenden Burschen.

Mein Reich ist von dieser Welt. Wie herrlich bleibt der Landstrich um den Main, um Bamberg, mit allem was da gegessen und getrunken wird. Ich ergötzte mich am derben Schinken und am Sauerkraut und an den Würsteln allenthalben in Nähe und Ferne in gehobner Stimmung. Ich möchte wohl einmal dies ganze Ländchen abgrasen, in unbekannten Orten mit der Bewohnerschaft leben. Und Gesichter unter den Bayreutherinnen sieht man —! Und amerikanische Mädchen unter den Gästen. Angezogen —! und gesund in Schönheit strahlend —! Ich ging mit Mißbehagen nach jedem Zwischenakt ins Haus, um die Wunde des Amfortas zu verfolgen.

Was mir nahe ging, außer der sinnlichen und der seelischen Wirkung dieser einzigen Musik, die bald judenpriesterlich zerknirscht, bald orientalisch fett schillernd ... doch nicht mehr so fett wie einst im Tannhäuser ist — was mir nahe ging, war das Mitleid mit den Tieren. Wie schön! Nicht aber diese feierlich betrübten Vereinsbrüder. Am nächsten schimmernden Vormittag stand ich an dem Grabe, darin Jean Paul Friedrich Richter bestattet liegt: ein Bürger Derer, welche kommen werden. Ich stellte darauf einen Stock von wundersamen, leuchtend blauen Hortensien.

Mein Reich ist von dieser Welt.

III.

Ich muß nach solchen Eindrücken glauben, daß ich ein schwacher Boden für die Aufnahme nazarenischer Wirkungen bin. Auch wenn der Fall irdischer liegt; so wie im Armen Heinrich. Das Katholische hier ist nicht ein Hauptmannscher Glaube; sondern eine Hauptmannsche Sachgestaltung. Kein Imperativ: sondern ein Mittel für das Begründen.

Aber dieser Spezialismus mit gerösteten Märtyrern, mit dem heiligen Laurentius, mit der heiligen Agnes, und Isaaks Opfer. . . . Das ganze Werk ist von so tiefer Innigkeit, zugleich von so wunderholdem Liebreiz; Hauptmann so offenkundig der geweihteste und gebenedeiteste unter den Künstlern dieser deutschen Gegenwart: daß man desto herzlicher und verwegener sagen darf, was dawider zu sagen ist.

Der Katholizismus ist also nicht ein Hauptmannscher Glaube; nur eine Hauptmannsche Sachgestaltung. Hervor geht es daraus, daß Hauptmann die Heiligen mit Naturalistenaugen sieht. Er begründet die Ekstase physiologisch: Ottegebe kommt in die Geschlechtsjahre; sie zeigt den halbkranken Zustand der jungen, weiblichen Übergangszeit, voll Verzückungsphantastereien, sie geißelt sich, ihre Seele hat das Stigma; kurz: er gibt physiologisch die Sphäre, in der manche Fakten gesteigerter Menschlichkeit vorkommen. Und wie Hauptmann ein Dichter ist, unter dessen Händen alles zur Fülle wird: so steigt hier gleich die ganze Welt der Überwinder herauf. Man sehe noch genauer hin.

Das Religiöse liegt in Hauptmann so wie die andren Welten. Die Größe eines Gestalters ruht ja darin, daß er Gebiete außerhalb seines Ichs beschwören kann. Hauptmann hat den alten Hilse gezeichnet: aber Hauptmann ist nicht Hilse. Im Hannele erschien der „Fremde"; das Kind selber träumte sich als „eine Heilige" geehrt. Im Hannele ging das Geschlechtliche neben dem Religiösen; jetzt wieder. (Und es war ein fast genialer Zug der Schauspielerin Irene Triesch, wie sie im zweiten Akt das spitzig-scharfe Messer gleich einem Phallus gegen sich schob.) Zu alledem wird am Schluß gesagt: Himmlische Liebe ist irdische Liebe, es gibt keinen Unterschied. Also wenn das Werk vielen Katholizismus hat: so ist es ein eingerenkter und berichtigter Katholizismus.

Immerhin: er erfüllt das Drama. Wenn man für Hauptmanns geniehafte Gestalt Vergleiche von einem Literaten nehmen kann: Paul Bourget gibt in einem Buch auf neunundneunzig Blättern Geschlechtlichkeiten; auf dem hundertsten sagt er: ich mißbillige sie. Aber das ganze Buch bleibt doch voll von Geschlechtlichkeiten! Dies Seitenstück paßt nur ungefähr; Hauptmanns Fall liegt folgendermaßen: Bloß das Kind ist gläubig; der Held ist glaubenslos (oder ein freier Eklekt in den Dogmen). Aber: dieses Kind rettet ihn. Nicht aus Religion, — ich weiß; doch lange sieht es so aus. Er bricht zusammen, in der Kapelle, — gewiß nicht aus Gläubigkeit, sondern weil Ottegebe dort ist: aber man hat das Bild eines vor dem Altar zusammenbrechenden Mannes . . . und von hier ab geht sein Schicksal aufwärts.

Ist es nicht ein fortwährendes Streifen der Grenze? „Ich habe," schrieb Nietzsche, „ich habe die Besorgnis, daß Wagners Wirkungen zuletzt in den Strom einmünden, der jenseits der Berge entspringt. . . ." Ich hatte für einen Augenblick dieselbe Besorgnis. Nun, Hauptmann vermenschlicht, verirdischt, und wir danken ihm dafür. Es mag auch nur eine Wortwendung sein, wenn er von Englein und Wegen Gottes spricht als wenn er spräche: die Sonne geht unter. Und wie gesagt: Sachgestaltung.

Doch schließlich kommt es darauf an, Menschen unserer Tage zu gestalten; heutiger Gesinnung. Zu zeigen, wie innerlich große Taten möglich sind ohne die Täuschungen nazarenischer Verzücktheit; ohne die Formeln eines überstandnen Wahnsinns. Unser aller Reich ist von dieser Welt. „Trink, du Schleck! Dein Haar ist mir lieber als das Haar der allerseligsten Jungfrau" — wer sprach so? Florian Geyer. Hauptmann gab damals einen Vorbild-Menschen, mild und stark, und war ein Führer. Jetzt ist er weit mehr ein Künstler als ein Führer.

Wie steht er zu Hartmann von der Aue? Der heutige Dichter ist weniger fromm . . . und doch frömmer. Naturalistischer, doch zugleich ekstatischer. Hartmann gibt ein kindlich glaubendes, aber dreistes Mädelchen. Sie schilt die Männer ob ihres Hasenmuts. So inbrunstvoll aber mit Lamm und Rost und Geißel und Zinzendorf: so inbrunstvoll ist sie beim Hartmann nicht.

Schwierig bleibt der Fall. Denn man fühlt bei alledem, wieviel Hauptmann mit Ottegebes Verzückung dennoch gewonnen hat. Bei ihm wird alles gesteigert, tragischer, — Hartmann gibt doch nur eine fromme Idylle. Es schweben und schreiten und wachsen bei Hauptmann dräuendere Gewalten empor, Unterwelt und Sterne rücken näher aneinander, der Abgrund des Wahnsinns lugt nicht allein aus dem Mann, auch aus dem Kinde, — sodaß die Holdheit und Helle der endlichen Krönung wundersamer und hinreißender wird. Hauptmann schuf hier nach tiefem Erdenschrecken eine Lieblichkeit; eine holde Ruhe des Glücks, und Zuversicht nach dem lallenden Geschluchz der Verzückungsstarre, der Fieberverzerrung. Er bleibt ein Erdendichter auf der Grundlage eines Höllendichters. Er baut ein Paradies über den schrecklichen Glutflüssen des Weltinneren. Und der zweite Akt, mit dem Aufwühlen letzten menschlichen Elends, mit dem Hinweis auf letzte menschliche Beziehungen, ist etwas Neues in der Geschichte des Dramas. Hier steht Hauptmann neben den Größten: in diesem Ausbruch des vernichteten Mannes — und dieser Seligkeit des erlösenden Kindes. Ein ähnlicher Gipfel im vierten Akt: wenn das Kind, bereit zur Tat, herniedersteigt mit unsichtbarer Glorie. Beidemal spricht die religiöse Verzückung mit . . . So fließt aus Gefühlen, deren Wesensinhalt uns fremd ist, zuletzt der holdeste und stärkste Schönheitsreiz dieser bitter-süßen Dichtung.

Der Künstler in Hauptmann hat die Sage dunkler, zuckender gestaltet. Zugleich (mag das Wort schon abgenutzt klingen) vertieft.

IV.

Er hat sie vertieft, indem er den Helden zu einem Leugner machte. Nun stehn beide Seiten unserer Dämonen- und Engelswelt: Zweifel und

Glaube, Trotz und Ergebung, in Mann und Weib verkörpert. Aber Sagendichtung bleibt gefährlich. Richard Wagner . . . wieviel Windungen, Zwängungen, Einrenkungen hat er gemacht, um etwas zu unsrem Geist Sprechendes herauszubringen. Oder hineinzubringen. Der Ring bleibt großenteils ein verkniffenes Monstrum, — dessen Gedankenkern beiläufig nie von der Bühne herausspringt. Hat Wagner das Alte erneut? Oder hat er schließlich doch den Feuerzauber komponiert; und das Waldweben; und den Gesang der Rheintöchter? Die Frage bleibt offen. Jedenfalls sind ohne Musik Sagen schwer erneubar, deren Kern ein Wunder ist. Das Wunder lasse sich denn real erklären. Ganz unmöglich ist aber das Zusammenschmieden vom Naturalismus mit einem nicht erklärbaren Wunder. Das scheint mir hier der Fall Ein Sagenpunkt wird für Hauptmann der anfechtbarste Punkt: die Heilung. Durch „Erregung" ist sie nicht glaublich zu machen. Hautkrankheiten schwinden nicht durch Gemütsvorgänge. Der Gipfel des Werks fällt aus dem Werk. Zugleich aber gerät der allgemeine Satz, der aus ihm sprechen will, ins Wanken. Man blicke näher zu.

Der Held rechtet mit Gott. Wir fragen, warum er sich mit ihm versöhnt. Weil er zufällig geheilt wird? (wie er zufällig befallen ward?) Hinter der Heilung steckt nichts Logisches oder Gerechtes. Man kann nicht sagen, daß alle, die ein fremdes Kind für sich opfern lassen wollen, doch es im letzten Augenblick nicht zugeben, geheilt werden. Oder: daß eine noch so große Selbstüberwindung und sittliche Stärke die Heilung irgend eines Menschen herbeiführt. Heinrich versöhnt sich mit Gott, weil „nach dem Schweren auch das Leichte kommt." Manchmal. Auch da zufallsmäßig, — nicht gerecht. Der Dichter könnte sagen: in Heinrichs besonderem Falle kam das Leichte nach dem Schweren: deshalb ist er dankbar, deshalb in dieser Stimmung. Gewiß. Aber dann steckte nichts Allgemeines dahinter.

Wird jedoch eine seelische Krankheit verstanden unter Miselsucht; der Groll mit dem Dasein; und wird als Heilmittel betrachtet erstens die Liebe der Andren, zweitens die Selbstüberwindung, — dann kommt die Frage: worin besteht Heinrichs Überwindung? Daß er ein bereits festgebundenes Kind nicht schlachten ließ, nachdem er seit Anbeginn an den Heilerfolg dieser Schlachtkur nicht geglaubt hatte? Ist das so hoch zu rechnen?

Die Sage, die Sage!

Wie mag sie entstehen? Ein Aussätziger irgendwo nimmt das Opfer des Aberglaubens nicht an, — schließlich wird er auch so geheilt. Die Sage spricht: deshalb ist er geheilt worden. Damit aber wissen wir nichts anzufangen; wir halten auf Ursächlichkeit. Kurz: manche Sagen

sind nicht erneubar. Diese vom Heilen der Miselsucht gewiß nicht. Über eine Lähmung ließe sich reden. Über eine Hautkrankheit nie. Oder das Ganze müßte auf Wunderwirkungen gestellt sein. Aber dreiviertel Naturalismus, und der Schluß als Mirakel, das geht nicht.

Was hat man davon? Einen Helden, bedeutsam durch seine Schicksale, nicht durch seine Eigenschaften. Und diese Schicksale sind im wichtigsten Punkt unverständlich.

Am Ende beeinflußt die Sage gar die Technik?

V.

Am Ende beeinflußt sie gar die Technik.

Wenn Hauptmann Salerno gemacht hätte, würden die Leute geschrieen haben: Welche Schlächterei, — es kam auf die inneren Vorgänge an! Nun er die inneren Vorgänge gemacht hat, schreien sie: Salerno! Salerno! —

Ich habe mit denen nichts zu schaffen. Hauptmann arbeitet an der Veredelung der Bühne. Jeder Vollblutdramatiker (das heißt: jeder Philippi, jeder Sudermann, jeder Pinero) würde Salerno gemacht haben, mit dem dramatischen „Halt' ein!" Einer wäre vorgesprungen. Hauptmann will die Staatsaktion im Drama (in voller Absicht des Versuchens) ziviler machen; er will die Dinge zurückführen auf innerliche Wirkungen von Mensch zu Mensch. Er wollte zuerst nur eine Reihe von Duetten geben. Und dabei blieb es ungefähr.

Man sieht also nicht, wie Heinrich den Aussatz bemerkt, im Glanz des Hofs, — es wird erzählt. Ottegebe erscheint nicht im Wald, — es wird erzählt. Heinrich sieht nicht sein eigenes Begräbnis, — er erzählt es. Und der Gipfel, das Opfer, die Unterbrechung des Opfers, die Heilung, der Umschwung in Ottegebe, — es wird erzählt.

Nun, die drei ersten Dinge wirken so stark in der Herrlichkeit dieser Erzählung, daß niemand was vermissen kann. Das Opfer selbst hätt' ich gern gesehen. Aber — jetzt kommt der Punkt — es ist nicht möglich. Warum? Erstens, daß der Held nur Ottegebes Anschnallen erlaubte, war unausführbar. Zweitens: Wenn man leibhaft den Grafen erblickt hätte, wie er plötzlich ausrief: „Ich bin genesen!" — nämlich von einer Schorfkrankheit — niemand würde das nach dem vorangegangenen Naturalismus hingenommen haben. Keiner hätte dagesessen, ohne den Kopf zu schütteln. Also muß es zur Abschwächung, zur Verringerung des Staunens nur erzählt werden. Zugleich aber muß der dramatische Gipfel in die Opferforderung des Mannes gelegt werden (als er das Kind hinnimmt in der Kapelle) — nicht an den Ort des tatsächlichen

Gipfels: in seinen Verzicht; in sein eignes Opferbringen. Und doch soll auf diesem letzten Gipfel der ganze Schluß ruhen, mit Zukunft und Glück und Ausklingen.

Kurz: Die Sage!

VI.

Hauptmanns Armer Heinrich ist ein Werk des bewußten Glanzes der Rede. Man spürt inmitten des Hinströmens die bändigende Hand eines seltnen Dialektikers. Hauptmanns Sprache hat die Innerlichkeit einer Bibelsprache, wie vergangene Jahrhunderte sie verdeutscht. Sie hat Groll und letzten Hohn, sie hat eine absonderliche Kraft der Musik. Daß er fertig geworden ist mit der Tätigkeit des Ausscheidens, glaub ich nicht. Doch er gibt oft Unvergeßliches. Sein schönstes Eigentum bleibt diese Macht des Seherischen; so beseelte, auch so tief umsummte und durchhuschte Stimmungen. Unvergeßlich, wenn Ottegebe spricht: „Es war einmal ein Graf, Mutter! — Der tanzte mit des Kaisers Tochter im Saal. — Sie war schon heimlich seine Braut! — Da rief des Kaisers Leibarzt ihn ganz leise beim Namen und hieß den Jüngling mit ihm gehn: selbander stiegen sie in ein Gezimmer. — Dort sprach der Arzt . . . sprach: Zeig mir deine Hand! Und als der Herr und Fürst die Hand ihm zeigte, wies ihm der Meister ein vertieftes Mal in seiner weißen Haut und sagte — das: Herr, deine schwerste Stunde ist gekommen, sei standhaft! Du bist unrein." Es ist ein Griff. Oder: Ottegebe wird von Heinrich erblickt: „Als wir am Abend gestern, nah dabei — ich und mein Rößlein — sorgsam abwärts stiegen, hört' ich im Chor von leisen Kinderstimmen ein Ave Maria singen, und zugleich sah ich, nicht weit von mir, am Rand des Steigs, im Steinwall flackern eine kleine Brunst. . . . Da sagt' ich: kleine Hexlein grüß Euch Gott! was braut und backt und kocht Ihr hier im Dunklen." Wie herrlich. Oder: „Er glich dem Stern ob Friedrichs Haupte;" alles dreht sich um ihn, mehr als um die Majestät „des Kaisers selbst, die nie zur Tafel ging, . . . Heinrich von Aue schritt ihr denn zur Seite." Was denkt ihr von dem Rhythmus? Und welcher Stefan George kann das: „Wenn einer sagt: Heinrich, der Herr, er trug sich wie ein Türk, der seidne Turban saß auf seinem Haupt, Araberblut war sein milchweißer Hengst, und klingelnd unterm Zeichen des Propheten, umhüpft von güldnen Monden, schritt das Tier: ihm hat dafür der Gott der Christenheit das Zeichen von Aleppo angeheftet. . . ." Wer kann das? Von den Hiobsstellen vollends schweig' ich. Und wenn bei der Krönung Ottegebe sagt: „Heinrich! — Nun sterb' ich doch den süßen Tod! —"

(Das ist die Hauptmannsweis'.)

VII.

Der Dichter ward eines Nachts von Taubheit befallen. Er wollte dieses Schreckgefühl, den Übergang von einem gesunden Menschen zu einem geschlagenen Menschen gestalten. Er goß es in die Form der Heinrichssage. Diese Form aber war eine Hemmung. Hauptmann blieb am größten, wo er nichts mit der Sage zu tun hat.

Und wenn das Ganze so schön ist? wenn es so stark redet. . . ? Weil hier ein Dichter über Irrungen, über Einspruchsmöglichkeiten hinwegschreitet und hinwegträgt mit der erobernden Macht seines Empfindens und Weltgestaltens, seines Dräuens und Leuchtens von Innen heraus. Er hat ein Durchdrungensein und Durchdringen mit Tiefem und Hohem, mit Dunklem und Strahlendem, mit Elend und Seligkeit, mit Gewaltig-Innigem, das aus dem Sitz der Seele selber flutet.

Außer dem greisen Ibsen (der unter der Hand fünfzig Jahre war, als er nur die „Stützen der Gesellschaft" schrieb) — wer rührt solche Tiefen auf? Sage hin, Sage her. Was bleibt, ist: ein faustisches Minnestück. Hauptmann gab hier die lieblichste und erschütterndste Hochzeitsdichtung.

1903. 1. Januar.

Rose Bernd

I.

Ein Lied ist der Anfang; der Schluß ist ein Schrei. „Im Wald und auf der Heide" . . . bis zu dem qualvollen Ruf des Bekenntnisses im letzten Akt. Dazwischen liegt das Werden einer „Verbrecherin".

Am Schluß ist Rose Bernd Verbrecherin. Wir gewahren, wie sich das ansieht: Kindesmörderin; meineidig; ehrlos; aus einem guten Menschen ein schlechter Mensch geworden; . . . sie ist am Schluß dasselbe wie zum Beginn.

Niemand weiß zum Schluß einen Zusammenhang. Sie selber kaum. Alle wissen einen falschen. Auch die Verstehendste, die Frau Flamm, rückt schon vorher ab. Sie ist die Gescheiteste des Dramas, sie verkündet gütige Vorurteilslosigkeit, wenn sie den Wahn der Menschen bloslegt, in einer bevorstehenden Geburt etwas Schreckliches zu sehen, davon Aufhebens zu machen, als ob zwischen ihnen ein verabredeter Irrsinn bestände. Sie ergreift durch die Menschengüte, die aus ihr spricht und sie sagen läßt (ich muß diese Grundworte hersetzen; sie sind die Wahrheit des

Stückes; nur sind sie nicht seine letzte Wahrheit): „A jedes is uff de Welt gekomm', uff de nämliche Art und Weise dahier, aber da davon darf ni de Rede sein. — Wodurch se doch alle leben dahier, vom Kaiser und Erzbischof angefangen bis runter zum Pferdejungen dahier, das kenn se garnich genug gemein machen. Und wo ock a Storch iber a Schornstein fliegt, da is de Verwirrung riesengroß." Das predigt sie fortreißend mit der gütigen Vernunft eines erfahrenen Menschen, sie weiß: es liegt so wenig daran, wie ein Kind zustande kam; sondern daran, wie es ihm ergeht, und wie es der Andren ergeht, die es in Qualen gebären muß.

. . . Als aber ihr eigner Bezirk ins Spiel kommt; als ihr eigner Mann das Kind gemacht hat, werden ihre Züge kälter. Sie wird schon halten, was sie versprach, für Mutter und Kind sorgen, doch — um den Kern zu erfassen — auch sie wendet sich ab von dem Mädel wie der Verführer selbst. Nun überläßt man sie der Pein. Beide Flamms sind gütige Menschen; die Frau turmhoch über dem Durchschnitt.

Niemand hat in menschliche Zusammenhänge einen Einblick. Niemand kennt am letzten Ende das Schicksal des Nachbarn.

Auch der das Mädel zu stürzen scheint, kennt den Zusammenhang nicht, Streckmann, der Erpressungen an ihrem Körper verübt; der . . . nicht die Ursache, nur der Anlaß des Hinabgleitens wird; der ja nicht eingreifen konnte, wenn nicht ein Andrer vorher eingriff; der von eignen Martern bewegt wird. Auch dieser „Schuldige" weiß den Zusammenhang nicht.

. . . Der Herrenhuter, der Veitstänzer, der Buchbinder, der Allergütigste, forscht nicht nach dem Zusammenhang; er denkt nur an das: was sie gelitten haben muß. Sein Inhalt ist stärker als der Inhalt der Frau Flamm. Hier liegt die letzte Wahrheit des Stücks. Die letzte? Die vorletzte. Es bleibt nicht zu vergessen, daß bei diesem die Geschlechtsliebe mitspricht. Jeder steht zum Schluß allein da. Und die Heldin, die einen Zusammenhang nicht sieht; die, ohne recht zu wissen, wie, von der Lichtseite auf die Schattenseite kommt, hat am Schluß ein aufdämmerndes Gefühl von dem großen allgemeinen Verlassensein der Menschen. In dieser Trauer liegt die letzte Wahrheit.

Im Wald und auf der Heide, . . . schließlich ein Qualenhaus, eine menschliche Knebelungsanstalt; was dazwischen liegt, ist „Schuld"; was Schuld ist, weiß niemand; wer die Schuld verursacht, weiß niemand; wer Sühne verdient, weiß niemand; wer „schlecht" ist, weiß niemand; wer leiden macht, leidet selbst; wer gütig ist, weiß warum, ist vielleicht ein Geschlagener; wer klug ist, begreift nichts; und keiner kennt das Schicksal

des Nachbarn. Jeder steht allein. In diesem Leben leben wir. Dieses Leben sieht der Dichter mit ernsten Augen an.

In seiner Feststellung des Nichtaufzuklärenden liegt eine Aufklärung. In dieser Gestaltung des Niederdrückenden liegt Emporhebendes. Menschlich-Ergreifendes, denn es ist unser Los, das er aufhellt. In seinem Schmerz fühlen wir unsren Schmerz.

II.

Darin liegt Hauptmanns Größe. Nicht, daß er von allen Lebenden in Deutschland die Menschen am besten zeichnen kann; sondern daß er von einem Menschen das Beste hat und es ausdrücken kann. Nicht, daß er so zu gestalten versteht; sondern daß er so eine Gestalt ist, indem er es versteht.

Manche seiner neueren Stücke haben Unzulänglichkeiten. Ich glaube von diesem Schauspiel auch, daß er etwan die zweite Niederschrift gab, statt der letzten Revision. Im Ausdruck ist für mein Gefühl einiges zu empfindsam. Das Wort der Rose „Ma sellde vielleicht doch ane Mutter han" ist mir peinlich, es verstört einem den Augenblick, ebenso wie: „'s hat een kee Mensch ne genug lieb gehat" und Ähnliches. Es handelt sich um Ausdrücke. Technisch ist manches anfechtbar. Es betrifft Hauptmanns geringe Neigung, auszumerzen und hervorzuheben; seine Abkehr von dem in den Webern oder im Henschel geübten blitzartigeren Verfahren. Zu viele Längen; zu vieles im Theater Ungeduld Erweckende, tonlos Vorüberziehende; was sich in den Satz zusammenfassen läßt: man sieht die Leute reden — und hört sie nicht. Dies ungefähr hab ich nach der Aufführung festgestellt: und wahrscheinlich stimmt es.

. . . Ich schreibe heut anderthalb Wochen nach der Vorstellung, am elften November, und kann mich fast nur planmäßig dieser Störungen erinnern, wie um einer Verpflichtung sachlich nachzukommen. Es erscheint mir, wie bei einigen früheren Stücken auch, nach kurzer Zeit nebensächlich. Alle Hauptmannschen Dramen wachsen mit der zeitlichen Entfernung (die Versunkene Glocke auszunehmen); wenn die Erregung des öffentlichen Darstellens und die Unzulänglichkeiten des Augenblicks vergessen sind. Allen Hauptmannschen Werken ist ein Menschenmal aufgedrückt, sie scheinen von irgend etwas umflossen, so daß man . . . ich weiß nicht: fast mit Schmerzen an sie zurückdenkt. Es hat mit einem Stil und mit einer Technik nichts mehr zu schaffen.

Ich weiß nicht, wieso man sich nachher mit so eigentümlichen Gefühlen an gewisse Szenen erinnert, wie hier das Aufgebot; oder wie die Frau Flamm und die mit ihrem Mann die Ehe gebrochen eine Tasse Kaffee miteinander trinken; oder an einen Punkt in der Haltung dieses

Mädels, als sie vom Gericht kommt; als man sich von ihr abwendet. Ja, woran liegt es bei Hauptmann, daß scheinbare Nebenszenen, an die sonst kein Mensch mehr denkt, vor Augen haften, wenn Jahre vergangen sind, wie etwa das Lügen des Arnold Kramer seinem Vater gegenüber, das ich nicht vergesse; wie die beiden einander ansehn, wie der Alte die Wahrheit, Mensch zu Mensch, in einer Bagatelle von ihm hören will, nur diese Bagatelle, wie der Augenblick vorbeigeht, wie man für eine Sekunde die Ewigkeit rauschen hört, und wie man auch dort fühlt: es gibt keine Gemeinschaft zwischen zwei Seelen; jeder steht am letzten Ende allein. Ich weiß nicht, wieso jedes noch so wenig fertiggemachte seiner Dramen irgend einen Herzpunkt hat, vor dem man in der Erinnerung steht wie vor etwas Unanrührbarem. So ist es mit Rose Bernd.

III.

Hauptmann soll Naturalist sein. Ich bin eher. nach menschlichem Ermessen, ein sogenannter Stilist und frage mich, wie ich zu der starken Hingezogenheit komme. Jedem schwebt beim Arbeiten oder Ringen doch ein geträumtes Strahlengestirn vor, das er zu verwirklichen wünscht; oder wozu seine Natur ihn am stärksten drängt. Was man im Traum hört, in der Wirklichkeit nie so erreicht, ist etwan ein Gesang des lachenden, geschmeidig-unfaßbaren Stils; Gesang der seligen Schärfe: — er verklingt, eh' man eine Note nachgeschrieben. Oder man sieht im Traum eine Harfe, die eine Schleuder ist, oder eine Schleuder, die eine Harfe ist: — sie versinkt, eh' man einen Umriß festgehalten. Was alles das bei einem naturalistischen Künstler zu lieben hat, ist die Frage.

Hauptmann ist kein Naturalist. Oder: Naturalismus ist nicht ein besonderes Dichtungsgebiet, vielmehr etwas aller dramatischen Dichtung Gemeinsames. Die von uns als „schön" empfundenen Wirkungen sind fast immer lyrisch. Die Lyrik ergibt sich erst an einem Punkte der Handlung, — die Gestalten dieser Handlung müssen naturalistisch geschaffen sein, auch wenn sie Flügel hätten; auch wenn die Handlung phantastisch wäre. Und das Ergreifende hat um so stärkere Macht, je naturalistischer, je menschennäher, je erdenvoller sie sind — auch mit Flügeln. Hieraus erkennt man, daß unter Naturalismus die Grundlage aller dichterischen Gestaltung zu erkennen ist; daß also Hauptmanns „Stil" weit weniger im Naturalismus liegt als etwan in der Führung von Ereignislinien; in dem Unerwarteten im Michael Kramer; in der Ballung in den Webern; in der besonderen Melodie der Einsamen Menschen; im Rhythmus des Geyerstücks; in dem Lied und dem Schrei, zwischen denen Rose Bernd liegt. Das ist sein Stil. Nicht der beiläufige Naturalismus. Wie jeder Schöpfer von Wert ist er natürlich ein Stilist.

Dann aber muß ein Punkt in seiner Weltanschauung etwas in uns heut Lebenden treffen, das ihm entgegenzittert; das schläft und — wenn selbst platonisch — den siegreicheren Teil in uns bildet. Es ist Hauptmanns Altruismus, aus dem sich Rose Bernd ganz auferbaut. Darin steckt jene nicht zu definierende Menschlichkeit, die ihn umleuchtet und sakrosankt macht.

Und Etliche werden ihn hier lieben um der Eigenschaften willen, die sie nicht haben.

In jedem Falle kommt es nicht darauf an, den Inhalt dieses Schauspiels weiter, als geschehen ist zu beklopfen.

1903. 1. Dezember.

Arthur Schnitzler

Bis zur „Liebelei“

— — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — und erzählten noch allerhand Trübes und Freudiges. Da klangen aus Florestans Stube weiche Töne herüber, die Freunde wurden still und stiller, da sie die Sonate erkannten. Und wie Florestan aufgehört, sagte der Meister: und nun kein Wort mehr! — — — — — — — — — — — — — — —

Robert Schumann.

I.

Da ich heut, an einem Februartag 1896, den Namen dieses nun bekannt gewordenen Dichters niederschreibe, sinkt es wie Erinnerung still auf die Gegenwart. Mit leisem Zauberschlag erscheint eine schmerzlich-süße Welt, voll traurig-schalkhafter Grazie, voll ironischer Melancholie, voll leiser, lachender Innigkeit. Sie ist von zartem Leichtsinn durchweht, von schwermütigem Zweifel umwittert, von holdem Betrug umspielt. Voll süßesten Elends und stummen Schluchzens; voll sterbender Liebesworte, verschollener Tränen und toter Seligkeit. Schumann mag die Stimmung angeben; doch bei besondrem Hinhören umklingt sie in der Ferne, von Geigen gespielt, eine wiegende Walzermelodie, traurig-lustig; oder auch das schmeichelnde Wiener Lied vom guten Himmelsvater (zuweilen, wie wenn ein Snob Variationen darüber spielte) — es stockt und bricht ab.

Dämmernde kleine Stuben mit Blumen vor dem Fenster; schlichte Schattenrisse tauchen auf, liebe blasse Mädchengestalten, zarte, gesenkte Köpfe, lautlos öffnet ein blasser, eleganter Herr die Tür und blickt hinein mit melancholisch-witzigem, etwas müdem, aber innigem Ausdruck.

Alles flutet durcheinander: Innigkeit und Eleganz, Weichheit und Ironie, Weltstädtisches und Abseitiges, Lyrik und Feuilletonismus, Lebensraffinement und volksmäßige Schlichtheit, Österreichertum und Halbfranzösisches, Schmerz und Spiel, Lächeln und Sterben.

Ein glücklicher Götterfreund ordnet mit weicher, leiser, spielend vollbringender Hand die Bestandteile.

Das ist die unvergleichliche Welt Arthur Schnitzlers.

* * *

Wie eng wir doch im Kunsterlebnis zusammenhängen mit eignen Erlebnissen. Im Jahr 1894 hatte ich Berlin verlassen, um für drei Monate dieser Stadt fern zu bleiben, allerhand Zerwühlendes los zu werden. Es war hohe Zeit, daß ich fortkam; wäre man damals ein „Klugerfahrener“ gewesen, so konnte man mit Mephistopheles sprechen:

Und hat mit diesem kindisch-tollen Ding
Der Klugerfahr'ne sich beschäftigt,
So ist fürwahr die Torheit nicht gering,
Die seiner sich am Schluß bemächtigt.

Beim Schwager, in einem schlesischen Gebirgsdorfe, saß ich die ersten Wochen vor der Abreise nach Italien. Es war der Zustand, wo die Natur, Luft, Berge nicht die geringste Wirkung üben; wo man gepreßt, totengleichgiltig, voll verhaltener Ausbrüche ist, von keinem Weib etwas wissen will und nur das unstillbare wütende Verlangen fühlt nach dem einzigen Körper des verfluchten geliebten Frauenzimmers, das man verlassen hat, für die man mit Bräutigam und Mutter auf seiner Bude sich herumgeschlagen hat, und die man aus dem Wasser holte, da sie aus Wut und Jugend und Liebesbestialität und Komödie hineinhopste.

In dieser Stimmung, abwesend, willensgelähmt und voll drohender Raserei las ich eines Morgens „Die Frage nach dem Schicksal“. Es war das erste Stück eines „Anatol“ benannten schmächtigen Bandes. Julius Petri, der jung gestorbene Westfale, ein Universitätsfreund, hatte mir ihn vor der Abreise geschenkt, aus den Renzensionsexemplaren der Deutschen Rundschau; ohne den Inhalt zu kennen. Als ich jetzt die ersten zwanzig Seiten las, sank eine leise, entzückende Stimmung herab, wie laue Regentropfen im Juni, es löste sich etwas in mir, die Seiten kos'ten mich, und ich dachte nun wieder, nach all den wilden Auftritten, an jene unvergeßlich süßen Nächte zurück, auch an die abendliche Pfaueninsel und an die späten Fahrten auf der wipfelstillen, dunkelgrünen Havel mit dem schwachen, roten Schein, — und an ihre besten Liebestage und ihre schlichteste Hingebung.

Dann, als meine Schwester beim ersten Frühstück den Thee eingoß, sprach ich zu ihr in seltsamen Empfindungen: „Annchen, hier hab' ich ein Buch — — — das ist der wunderbarste Kerl, den ich kenne. Und heißt ‚Schnitzler‘!“

II.

Wie oft hab ich den Anatol seitdem vorgenommen, wie oft bin ich in diese witzig süße Flut getaucht und habe geschwelgt in lachendem Entzücken. Ja, ich kann sagen: ich fraß dieses Buch. Und alles, was

dem elenderen Teil unserer selbst, dem Kritiker, widersprach, das fraß ich schließlich mit.

Nicht bloß der Zauber eigner Erinnerungen, die nicht weit zurücklagen, wirkte; es wirkte in diesen Szenen die Gegenwart eines träumerischen seltenen Kenners, die Nähe eines sehr geistvollen Empfinders. Die sieben Szenen, aus denen der Anatol besteht, sind sieben Szenen. Mögen sie mit einander durch dieselbe Sphäre verbunden sein: das Buch als was Organisches zu fassen wäre Torheit und steifleinen. Sie schwebten heran, wie ein leichter Zufall sie entstehen ließ, und allenfalls mag nachträglich eine Abrundung, eine Vervollständigung den Schein des planvoll Angelegten erweckt haben. In der Mitte ein leichtsinniger Melancholiker; hinter ihm, neben ihm, vor ihm Weiberchen. Nur diese eine Seite des Lebens wird ins Auge gefaßt; an dieser einen Seite nur einige Seiten. Aber wie es geschieht: das ist unvergeßlich. Ich weiß, daß viele Köpfe, — und nicht die schlechtesten, die wir haben, — dieser Kunst unschlüssig, ja achselzuckend gegenüberstehn; ich fühlte, wie sie auch dem reifsten Werk dieses jungen Meisters nur widerwilligen Beifall und halb zweifelnd schenkten. Sie hegen eine Verachtung so durchsichtiger, leichtgewebter, flüchtig entschwebender, entgleitender Episodenpoesie. Aber mag Schnitzler nicht mit wuchtigen Akzenten und nicht als ein Prometh'de kommen: er gibt nachdenkliche Lebensausschnittchen, auch er hält aus dem allgemeinen Dahinrauschen der Erscheinungen bald ein ironisches, bald ein gedankenvolles Seelenbild fest, das nur durch eines wahren Dichters Hand dem Strom entrissen werden kann. Daß man doch in Deutschland noch immer zu wenig Ehrfurcht vor den Grazien hat, die so oft „leider ausgeblieben" sind. Von der besonderen Art der Schnitzlerschen Grazie, von der besonderen Art entzückender Feinfühlsamkeit haben Gewaltigere unter den Heutigen keine Ahnung. Was niemand erwerben kann, erhielt er im Schlaf. Jawohl, es gibt Tiefere: aber sie können nicht das, was er kann.

„Symbolisten" mögen gegen Schnitzler eine schiefe Stellung haben. Das ließe sich begreifen. Er hat von ihrer Kunst abgeschöpft, was er brauchen konnte. Er arbeitet diskret mit etlichen symbolistischen Kräften, wenigstens scheint es im Anfang so. Er ist kein Symbolist. Er entnimmt dieser Kunstrichtung gerade soviel (oder sowenig) als nötig ist, um ein willkommenes, dreimalgeseguetes Gegengewicht gegen die tiefe Verbohrtheit des Holz-Schlaf-Naturalismus zu bieten. Er verzichtet auf die Vollständigkeit — hosiannah! — und setzt die Andeutung an ihre Stelle. Er setzt das Verschweigen an die Stelle des Quatschens.

Endlich wieder! Er gibt ein Bild, ein einziges Wort, das eine Stimmung heraufzaubert, statt diese Stimmung schweißtriefend und lang-

wierig zu malen. Er ist ein Dichter, kein Ausarbeiter. Er stammt aus Apolloland, nicht aus Friedrichshagen.

III.

Wir kehren sachte zum Anatol zurück.

Ein leichtsinniger Melancholiker in der Mitte, ringsherum Weiberchen. Sie kommen aus der Vorstadt, vom Theater, aus dem Modistengeschäft, vom Ballet, aus der üppigen Wohnung des Gatten, eine sichere Bianca von dort, wo man durch Reifen springt. Aber die herrlichste bleibt das süße Mädl aus der Vorstadt, die mit den zerstochenen Fingern; von der man dunkel erfährt, daß sie zuletzt einen Tischlermeister geheiratet hat. Sie hört Anatols Schritt schon auf der Treppe, sie steht an der Tür, wenn er kommt, sie küßt ihn und spricht: „Ich bin so froh, daß ich dich wieder hab'!" Oder in der Dämmerung tritt sie in sein Zimmer — „Guten Abend! Ei, im Dunklen? . . ." Anatol: „Ach, es dämmert ja noch. Du weißt, das liebe ich." Sie streichelt ihm die Haare: „Mein kleiner Dichter!" Himmlisch! Anatol erzählt ihr: sie habe in der Hypnose gesagt, daß sie ihn liebe; sie ruft: „Aber schau . . . das hätte ich dir ja auch im Wachen sagen können!" Was ist er ihr? Ist er ihr alles? Die melancholische Antwort sagt: „. . . Möglich! . . . Heute . . ."

Neben der Liebe zu so schlichten Geschöpfen wird in nichtige Herzen manches hineingeheimnißt, was nicht in ihnen liegt, Dirnen enthüllen ihre Seele, Theaterfrauenzimmer werden beim Abschied brutal offen in kostbarem Humor, eine Ehebruchsliebe, die am Ende ist, eine andre, die nie bis zum Anfang gedieh, und ein letzter Nachtgast vor der Heirat, der unbequem ist, vorübergehend zur Disposition gestellt wird. Epigrammatisches, Betrug, Selbstbetrug, psychologischer Witz, oft ein wundervolles, gelegentliches „frevles Spiel" mit „heiligen Gütern" und überall schleierzarteste Stimmung.

Schade, daß manches eingestreut wird, das zwar fein geprägt, aber zu abgerundet ist. Etwa: „Unglücklich sein — ist erst das halbe Unglück, bedauert werden — das ist das ganze!" „Man hat Ihnen zu viel verschwiegen, als Sie junges Mädchen waren — man hat Ihnen zu viel gesagt, seit Sie junge Frau sind!" „In der kleinen Welt werd' ich nur geliebt; in der großen — nur verstanden." Das ist Feuilletonismus. Grade wie Gabrielens jedesmalige Bitte um die Paketchen, sobald Anatol dreister wird. Solche Wendungen nähern sich der Konvention. Und ihre Form — sie ist ja schließlich ein fremder Tropfen in unsrem Blut.

. . . Der Mann, der durch alle sieben Situationen geht, ist ein Verfallsmensch. Töricht, dem Dichter einen Vorwurf daraus zu machen. Als ob wir nicht in gewissen Verhältnissen Alle Verfallsmenschen wären.

Die trübe Grazie, mit der Anatol, (weit mehr ein Verwöhnter denn ein Verkommener), seine süßen Mißgeschicke duldet, hebt ihn über die matten, glanzäugigen Selbstquäler vom Stamme Bourget. Was jene mit geknifffenen Schwänzen beweinen, das „umklingelt er mit leiser Torenschelle", mit Heyse zu sprechen. Den Zweifel allerdings und die Reflexion hat dieser Zärtling mit ihnen gemein. Vielleicht weil er Schriftsteller ist, wie sie selber so oft . . . Bourget weiß am besten, „que l'homme de lettres par exemple, aime ou désire, qu'il hait ou regrette autrement que le commerçant" etc. So hatte Schnitzler schon früher einen zweifelnden Helden zum Schriftsteller gemacht, den nervösen Fedor Denner im „Märchen", der alle Pein und alle Grausamkeit mißtrauischer Liebe fühlt und fühlen läßt, der an das Märchen von der Gefallenen nicht mehr glaubt und (als Bräutigam) an das Märchen von der Erhobenen noch weniger glauben will; der sich und sie zweifelnd zugrunde gerichtet. Aber hier war der Zweifel von eigensinnigem Ernst. Spaßlosere Schmerzen, eine mindere Stimmung, etwas Unpersönlicheres. Noch fehlte die höllische Süße und die himmlische Bitterkeit jener späteren Szenen.

IV.

Aus der Welt des Anatol kam die „Liebelei". Dennoch eine verschiedene Welt. Alles zu höherer Schlichtheit gereift, das Spielerische verschwunden, einfache Tragik greift ans Herz. Mit einem Schlage rückt der Dichter in dieser innig menschlichen Lebenstragödie in den engen Kreis der Besten unserer Gegenwart. Christin' ist mehr als ein süßes Mädl. Diese blasse Violinspielerstochter, die noch nicht geliebt hat und eine tiefe, unüberwindbare Neigung zu einem leichtsinnig-schwermütigen Menschen faßt, der ihr in den Weg kommt — sie leuchtet in so wunderbarer Schlichtheit, daß sie die Geltung einer Einzelpersönlichkeit abstreift und zu einem wohlvertrauten, halbumdämmerten, holden Urbild wird, wie es unsre Träume in Volksgestalten an glücklichen Abenden sehn. Diese lautlos hingegebene Gestalt, die innig und zurückhaltend, glücklos und selig und in jeder leisesten Regung Mädchen ist: sie stammt aus dem Gefild, auf dem die herbere Schönheit früher und liebster Goethescher Mädchen wuchs. Wen soll man neben ihr nennen? Fontane's Lene. Die weiblichen Gestalten moderner Dichter sind, gegen Christine, fast alle reflektiert nnd mittelbar. Wie schade, daß zuletzt (als der Geliebte im Duell für eine andre gefallen) die Zeichnung dieses Bürgerkinds sich verwirrt. Statt dem tiefsten, stummsten Schmerz hingegeben zu sein, beginnt sie das Unrecht abzuwägen, das der Tote an ihr getan; daß sie ihm nichts gewesen im Grunde, obgleich sie ihm alles gab; — sie reflektiert.

Das Unbewußte schwindet von diesem Haupt. Eine zweite Schwäche liegt in dem leisen, kaum wägbaren Überschuß an Sentimentalität. Ein unbestimmter, abrundender Zug nähert das Werk in Kleinigkeiten der Konvention.

Wie Schnitzler in diesem süßen Denkmal einer besonderen, heutigen Liebespoesie zur Einfachheit durchgedrungen ist, so auch in der Gestalt des trüben Helden Fritz. Hier ist das Snobtum etwas gewichen. Mag der Student innere Leere fühlen und in jeder besten Stunde zweifeln, ob diese Stunde „ihm nicht lügt": er ist doch in ungewundenen Linien gemalt; er macht sich nicht interessant.

V.

Als Novellist hat Schnitzler zweimal verwandte Männertypen vorgeführt. In der „Kleinen Komödie" ist Alfred der übersättigte, leere Lebensbummler, — der es mit der Einfachheit in der Liebe wieder versuchen will ... und dabei auf eine Halbweltlerin stößt, so dieselbe Komödie vollführt wie er. Ein allzu genauer Parallelismus zwischen den beiderseitigen Gefühls- und Handlungsstadien wirkt unwahrscheinlich und fatal. In der Skizze „Ein Abschied" wird der Held von der Liebe zu einer Verheirateten ausgefüllt. Tragischer Humor, daß er an ihrer Leiche mit dem Gatten zusammentrifft. Freilich war in der Anna Karenina dieser Humor potenzierter und (für das Zusammentreffen eines Mannes mit dem Ehebrecher) blutiger: es war nicht das Sterbebett, sondern das Wochenbett. Auf Maupassant'schen Spuren etwa ging Schnitzler in einer früheren Skizze „der Sohn"; ein Muttermörder, den seine Mutter einst morden wollte.

Aber den Gipfel als Erzähler hat Schnitzler in keiner dieser Arbeiten erreicht; sondern in „Sterben". Ein weiches, müdes, krankes Buch. Eine Stimmung wie etwa bei dem Jungfranzosen François de Curel in der schönsten, matteften Szene der „Fossiles". Der Abschied eines Schwindsüchtigen von der Welt. Daß er eine Geliebte hat, ist bei unsrem Dichter selbstverständlich. Es wird etwas sehr andres gegeben als bei Paul Heyse, in jener Schwindsuchtsnovelle, die in der Mitte einen optimistischen Punkt hat: es war eigentlich nur Spaß, Heysesche Patienten dürfen am Leben bleiben! Bei Schnitzler schreitet das Sterben, das Absterben, das langsame Erblassen und das Ringen der Seele Schritt für Schritt vorwärts, bis zum dunklen Ende. Das hoffnungslose Bewußtsein, die Rührung mit sich selbst, Menschenfeindseligkeit, schließlich der furchtbare Wunsch, das Liebste mitzunehmen und zu töten — das alles wird in einem blassen, tieftraurigen Schmerzensbuch von der sicheren Hand eines Beobachters gezeichnet. In der Seele der Frau, die neben dem Sterbenden kniet,

lebt widerwillig-unzerstörbar die Neigung zum Sein. Und in dieser grauenvollen Erscheinung offenbart sich der letzte Schmerz der Erdenkreatur, wie ihn Niels Lyhne zuerst in Worte gebracht: „Es war das große Traurige, daß eine Seele stets allein ist. Es war eine Lüge, jeder Glaube an die Verschmelzung von Seele und Seele. Nicht die Mutter, die uns auf den Schoß nimmt, nicht der Freund, nicht das Weib, das an unsrem Herzen ruhte . . ." Daß diese Erkenntnis unausgesprochen aus Schnitzlers Buch spricht, das bildet seine melancholische Größe.

VI.

. . . „Und wie Florestan aufgehört, sagte der Meister: ‚Und nun kein Wort mehr!'" — — —

Wir, Freunde, schreiten zur Schwelle und bringen dem stummen Spieler die Blumen eines grünen Kranzes.

1896. 1. März.

Problemstücke, Spiegelstücke

I.

Ein paar Jahre später. Allerhand Stimmungen nach dem Duellstück „Freiwild", nach dem sozialen Ermahnungsstück „Das Vermächtnis". Beides Problemstücke.

. . . Das Gesetz der Umwandlung vollzieht sich an diesem Dichter. Wir werden älter, Freunde. Der Sommer kommt, welcher dem Herbst vorausgeht. Doch holdseliger gewissermaßen war der Frühling, als welcher dem Sommer vorausging. Ich bin imstande und mache noch ein Gleichnis. Ich hörte einst die süße Stimme eines Knaben. Dann bekam er Stimmwechsel. Einst bebte mein Ohr leise, leise. Jetzt dringen gebrochene Töne herauf; die wehmütig-rauhen Laute der ersten Männlichkeit. Immerhin: der Männlichkeit. Ein schlechter Kerl will ich sein, wenn ich kein drittes Gleichnis hersetze. Einer hat weiche Lieder komponiert. Jetzt schickt er sich an, Kontrapunkt zu machen. Weiter sag' ich nichts.

„Freiwild" ist oft wie mit dem Silberstift gezeichnet; das „Vermächtnis" hat einen ersten Akt, der Komisches und Tragisches, die Enthüllung menschlicher Seelen und inneres Mitfühlen umschließt. Er stammt von einem Meister. Er gibt Hoffnungeu für die Zukunft. —

Die Zukunft bringt Spiegelstücke; Irrspiele zwischen Schein und Sein. Der Grüne Kakadu ist kein Revolutionsstück noch ein Antirevolutionsstück. Er wirbelt nur Schein und Sein durcheinander, Leben und Spiel.

Spielerisch war Schnitzler niemals im Sinn eines frostigen Tändelns. Doch erwachsen in weicher Kultur, neigt er zum Zurechtgemachten. Er gibt oft nicht Bilder des Lebens: er gibt Vexirbilder. Wie war es doch? Aristokraten und Stromer tauschen die Rollen. Ein Komödiant wird Held. Er spielt, was er noch nicht erlebt hat. Die Mitspieler halten es für Wahrheit, die Zuschauer für Komödie. In einem Augenblick glauben beide Teile an Wahrheit, — während es Komödie ist . . . Er leugnet, einen Herzog erstochen zu haben. Der lebende Herzog tritt ein. Gipfel: er tötet ihn wirklich. Luft! Immerhin: hier ist das Bewußt-Theatralische vergeistigt; das Handwerkerische kunstvoll vertieft; in der Gattung des Verfeinert-Theatralischen baut er neue Wege.

Diese Art hätte eine Schnitzlersche Nebenart sein können. Doch er kommt in den „Lebendigen Stunden" auf sie zurück. Vier Irrspiele zwischen Schein und Sein; sie geben mir weniger als manches Andere desselben Mannes, — dessen geistreiche Schwermut, dessen eingeborene Magie, dessen spielende Sehnsucht, dessen unwägbar holden Reiz, dessen arrangierenden Zauber, dessen bewußt wirrsälige Anmut ich mehr geliebt habe, als die meisten dicken Felle des Zeitalters. Er bleibt der Einzige, auf dessen Dramatik ein Abglanz von Alfred de Musset ruht. Aber die vier Akte sagen nicht viel: weil sie mehr anekdotisch sind als beseelt. Spiegelstücke, diesmal nicht mit Schauspielern — sondern mit Schriftstellern. Ein Schriftsteller spielt vor einem Schauspieler die Rolle eines Schauspielers! Irrkästen mit doppeltem Boden. Irrspiegel in modernen Gängen. Trug und Leben; Spiel und Wirklichkeit. Was der Mime vom Grünen Kakadu tragierte, war sein wirkliches Leben. Jetzt, etwan in der „Frau mit dem Dolche", spiegelt sich das Leben der Hauptperson in . . . einem Ölbild. Nicht genug, daß die Heldin ihr Schicksal in einem Ölbild gespiegelt fand: auch ihr Gemahl pflegt ihre Schicksale in seinen Dramen zu spiegeln. Ja: auch der Mann jener nur gemalten Frau spiegelte das Schicksal der Gemalten . . . in diesem Bild. (Luft!!) Was bedeutet das alles?

Es bedeutet, glaub' ich nur, etwas sehr Allgemeines. Nämlich: wie doch die Phantasie im Leben mitspricht! Das ganze Vexierspiel selber ist eine Spiegelung: von Schnitzlers Skeptizismus. Es spiegelt seinen Grundgedanken: was gibt es im Leben Feststehendes? ist nicht alles trügerisch? unter dem Blick zerrinnend? Nichts ist feststehend und alles zerrinnt!

Nun ja. Doch Schnitzler biegt und zwängt der Konstruktion zuliebe. Beispiel: Jener alte Zeitungsmann spielt im Krankenhaus einem Mimen das innerste Erlebnis seines hassenden Herzens vor. Gewissermaßen als

Probe? Niemals! Unter garkeinen Umständen! Aber das System gewinnt dabei.

Die Leute sind also keine vollen Gestalten: eher Werkzeuge zur Durchführung eines ordnenden Willens. Es bleibt das Kennwort dieser Arbeiten, daß sie mehr anekdotisch sind als beseelt.

II.

Auch „Reigen" ist eine Art Vexierspiel. Ein faunischerer Nachklang aus dem Frühling. Szenen; immer zwischen einer Frau und einem Mann. Jedesmal mitten drin eine Zeile von Gedankenstrichen — in wagrechter Lage.

Das erste Paar ist eine Dirne und ein Soldat. Hiernach der Soldat und ein Stubenmädchen. Hiernach dieses Stubenmädchen und ein junger Herr. Hiernach dieser junge Herr und eine junge Frau. Hiernach diese junge Frau und ihr Ehemann. Hiernach dieser Ehemann und ein süßes Mädel. Hiernach dieses süße Mädel und ein Dichter. Hiernach dieser Dichter und eine Schauspielerin. Hiernach diese Schauspielerin und ein Graf. Hiernach dieser Graf und jene Dirne. Also der Ring ist geschlossen.

. . . Ein Mann, welcher die seelische Magie der Liebe in anderen Werken leise walten ließ, gibt hier lächelnd die Komödie der unteren Zonen. Er zeigte früher die Herzen; diesmal die Willenszentren. Einst hob der diable boiteux die Häuserdecken ab; Schnitzler nur die Bettdecken.

Ein reizendes Buch. Sein Wert liegt in den Lebensaspekten — und der komischen Gestaltung. Schnitzler hat eine Schauspielerin auf zwei, nicht immer geschlossene Beine gestellt, deren Wesen in dunklen Situationen erschütternd wirkt. Er gibt einen kostbaren Poeten, der sich pseudonym Biebitz nennt und das süße Mädel als Unterlage für Betrachtungen ansieht. Man schreit beim Lesen.

Ein kleiner Dekameron unserer Tage. Die Vergänglichkeit, auch des unterirdischen Lebens, klingt durch das Ganze. Nichts rascher, meint Lessings Faust, als der Übergang vom Guten zum Bösen. Es gibt Rascheres! Zwei Hogarthsche Bilder, „Before" und „After", stellen es dar. Schnitzler auch. —

Und nur der Priester fehlt in seinem Reigen. Voltaire gab gleich zwei, in dem tolleren Reigen der Ansteckung. O mon cher Candide! vous avez connu Paquette, cette jolie suivante de notre auguste baronne: j'ai goûté dans ses bras les délices du paradis, qui ont produit ces tourments d'enfer dont vous me voyez dévoré; elle en était infecte, elle en est peut-être morte. Paquette tenait ce présent dun cordelièr très-savant

qui avait remonté à la source, car il l'avait eu d'une vieille comtesse, qui l'avait reçu d'un capitaine de cavalerie, qui le devait à une marquise, qui le tenait d'un page, qui l'avait reçu d'un j'ésuite, qui, étant novice, l'avait eu en droite ligne d'un des compagnons de Christophe Colomb . . .

O Pangloss! s'écria Candide, voilà une étrange généalogie!

Der Schleier der Beatrice

I.

Wer ist der Held? Ein Prüfer: mißtrauisch gegen alle Daseinswerte; eifersüchtig auf Träume der Geliebten. Ein Stück Lustmörder. Den Leib zu kosten sättigt sie nicht; sie schlitzen den Bauch auf, das Geheimnis herauszuholen. Andres Gleichnis: Solche Köpfe braten an der Fackel, mit der sie ableuchten. Der beste Standpunkt zu dem Fall scheint mir: „Lohnt es denn?" Man hat ihn allerdings nicht mittendrin, sondern vorher oder nachher.

Meistens nachher.

Hebbels Herodes, in einem der größten Liebesdramen aller Zeiten, ist Einer, der grüblerisch lugt, ein gesteigertes Bewußtsein des Geliebtwerdens herbeizuführen; der eine Gewißheit möchte, über das Tatsächliche hinausgehend. Innige Qual, verlangende Grausamkeit, Verzweiflung sehnsüchtigen Mißtrauens, küssende Wut und nagende Wonne, untrennbare Gemeinschaft und ewige Fremdheit verschlingen sich. Er tötet die Frau.

Schnitzlers Melancholiker tötet sich selbst. Und hier ist der dunkle Punkt. Man wird überrascht. Man fühlt nur ein Wollen des Dichters, nicht ein Müssen der Gestalt. Warum? schreit der Hörer. Schnitzler sagt: Aus Trauer im Anblick der entgötterten Liebe. Aus sonstiger Enttäuschung. Aus Schuldgefühl auch. Endlich ist er Poet... Immerhin: der Tod bleibt ein Einfall. Dem Helden gegenüber steht der zweite Held: ein Herzog. Er ist anders. Er lebt das volle Leben in Tatkraft; verlangt nicht, bohrend, Unerreichbares. Dennoch wird er, der Eine wie der Andre, zuletzt getäuscht: von Beatrice. Der Eine wie der Andre ahnt die Worte Salomos: „Das Weib ist bitter." Zugleich aber bricht ihre Süße durch.

Es gibt ja welche, die sind schön und hundeschnäuzig. Wissen nicht,

wann sie lieben und wann sie hassen. Ihr Herz piepst: Jetzt ist es Der! Und wenn es wieder aufwacht, piepst es: nun ist es Dieser! Im Schlaf gaukeln sie über die Erde . . .

II.

Wer ist Beatrice? Ist sie ein Weib des wohlbekannten Schlags: der entweder ausstirbt, aus Gründen der neuen Bildung; oder niemals ausstirbt, aus Gründen der alten Gebärmutter? Sie ist ein Kind, und hängt am Dasein. Beatrice verläßt einen Bräutigam für den Helden, geht wieder zum Bräutigam, läßt den Bräutigam für den Herzog, den Herzog wieder für den Helden, den gestorbenen Helden wieder für den lebenden Herzog. Ein Frauenkenner schrieb das Gedicht. Das Wundersamste der Kennerschaft: wie dieser Spielball doch nichts andres im Grunde tut als den Geliebten lieben. Sie ist ein Kind und hängt am Dasein. Kurz: Beatrice, für mein Gefühl, ist mehr als ein Mädchen: sie ist ein Fall; eine Zusammenfassung; ein Urbild. Beatrice ist die andre Rasse — mit der wir den ewigen Liebeskrieg führen; die als Stellvertreterin eingesetzt ist (in vielen kleinen Exemplaren) des großen, triebhaften Alls; die auch die Menschen zur Welt bringt; die sich vom Urzustande so weit noch nicht entfernt hat wie der grübelnde, auf Grund von Erwägungen egoistische Männerich; Beatrice ist das Unbewußte gegenüber dem Allzubewußten; der Lebenstrieb, der nicht gar so streng an den Umständen mäkelt; der sich rasch anpaßt; sie ist die umschleierte Kreatur, die schwebenden Ganges diese Erdentage durchmessen könnte, so nicht unser systematisierter Egoismus ihre Seele flattern machte, ins Elend peitschte. „War es so schmählich, was ich verbrach?" Nein, — du bist mehr Opfer als Verbrecherin.

Du könntest sogar, Beatrice, mit größerem Recht vom „Schleier des Filippo Loschi" reden. Ist er nicht umschleierter? ein Zweifler an allen Daseinswerten, eifersüchtig auf Träume, ein Mittelbarer, ... ein Lustmörder?

Gewundenes und Empfundenes geht bei Schnitzler ineinander. Der Held verstößt sie. In der Hochzeitsnacht kehrt sie wieder, um zu sterben. Sterben? Er quälte sie zu sehr, wenn sie lebten. Filippo hat noch feinere Bedenken. Er ist mißtrauisch gegen ihren Tod. Er lügt ihr vor, sie habe Gift im Wein getrunken. Sie erschrickt, will auf der Erde bleiben. Da verstößt er sie nochmals (ein zäher Eintreiber der Liebesforderung). Da er nun starb, will sie das Gleiche tun. Dann argwöhnt sie, er stelle sich tot, um sie aufs Neue zu prüfen. (Sehr schnitzlerisch!) Schließlich aber, mit dem Ruf „leben!" verläßt sie den Gestorbenen. Wie die Frau, in Schnitzlers Novelle vom Wagensturz, ihren Liebhaber verläßt. Wie die Frau, in der Schwindsuchtsnovelle, den ihren.

Schönes, absonderliches Werk! Eine Verquickung leisen Taschenspiels mit letzter Innigkeit. Manches entstand auf rechnerische, manches auf seherische Art. Der Bau wirkt unverhältnismäßig (Dualismus der Mannsbilder), die Verse nur etlichemal reizvoll. Verse zu machen ist Österreichs Sendung nicht. Grillparzers Libussa verursacht Bauchschmerzen. Noch Lenau hat was Gestoppeltes im Vers der Epen.

Das Ganze bleibt die innerste Quintessenz eines Liebesdenkers. Das ist Schnitzler: ein Liebesdenker. Eine Natur, in deren Mittelpunkt die Liebe steht, die aber, von dort aus, um den Sinn des Lebens kämpft: Schuld und Unschuld, Fliegen und Geworfenwerden, Grund und Zweck des Leids.

Beatrice, bis hierher die stärkste von Schnitzlers Dichtungen, ist nicht die gelungenste, noch die gefälligste. Sehr viel Ballast. Es fehlt die Klarheit der lateinischen Völker. Aber das Ganze! Blut von unsrem Blut. Allermenschlichstes redet, klagt und verstummt.

Ein Weicherer geht hier, nicht unwert des großen Hebbel, in der allzu kleinen Schar, die seinem Schatten folgt. — — —

Der einsame Weg

I.

Präludium. Aus einem Bericht über Klein-Eyolf: „Nichts Gutes bleibt, keine sogenannte Liebe, keine Glücksmöglichkeit. Die holden Schleier sinken, und was lieblich erschien und verheißungsvoll, ist graue, kahle Selbstsucht. Der Mensch hat nichts so eigen wie sich selbst; nicht zwei Seelen in der weiten Welt gehören zueinander . . ."

Aus dem Roman Cosmopolis von Paul Bourget. (Der Schriftsteller Julien Dorsenne steht vor einer jungen Dame; er hat eine Leidenschaft in ihr erweckt, so tief wie der Schriftsteller Sala in Johanna Wegrath): „ . . . c'était plus vrai encore qu'il s'intéressait surtout à elle par une curiosité sans entraînement et contre laquelle il était déjà en réaction, par peur de renoncer à cette indépendence de passant intellectuel . . . il eut peur de se sentir entraîné, malgré lui, dans l'atmosphère des passions complètes, exclusives et violentes, lui qui ne se complaisait qu'au monde indécis des nuances, des demi-bonheurs et des demi-malheurs, des émotions atténuées et artificielles." Der Epilogist

des Werkes ruft: „Votre volupté d'intelligence? Mais cette volupté, c'est pour vous le seul motif, le but unique de votre existence . . .“ Julien gesteht, in seiner Generation werde Mißbrauch mit dem Geist getrieben, — c'est la maladie d'un siècle trop cultivé . . .“ Die junge Dame tötet sich aus Liebe zu ihm; der Epilogist sagt über die Lebensgrundsätze des beschämten Helden: „Vous vouliez n'être qu'un spectateur de la pièce . . . Ce n'est pas permis à l'homme, ce rôle-là.“

II.

Ich neige zu dem Glauben, daß die Großstadtdichter mehr sagen als die andren. Eine gesunde vaterländische Ästhetik neigt zum Gegenteil. Die Stadtdichter seien skeptisch, überfeinert, bleichsüchtig. Aber was soll man andres sein als skeptisch, wenn man sich nicht verstellt. Es kommt nur auf die Größe der Skepsis an.

Ich glaube, die Landdichter sind ärmer, denn die wesentlichen, die schwer erkannten Regungen haben sie nicht. Darum gröber: die feinsten malen sie nicht. Ich glaube, von zwei Dichtern, gleichbegabt an Kraft des Sehens und des Wiederschaffens, gleich an Macht des Gefühls und der inneren Herrlichkeit, ist der Stadtdichter von vornherein der Höhere, weil er auf einem entwickelteren Stern sitzt. Weil er (von unseren Anfängen meinetwegen weiter entfernt) eben dahin gedrungen ist, wohin kein primitives Wesen dringen kann, — sondern nur das letztentwickelte (und darum zerbrechlichste, bleichste; denn die Vorläufer siechen hin, ehe die rotbackige Vielzahl den Besitz übernimmt, ihn schmerzlos einverleibt und in Gesundheit als neue Eigenschaft trägt). Was wir dem großen Landdichter Homer heut entgegensetzen könnten, um ihn zu schlagen, ist nicht das Naturweben bei Rousseau oder Goethe; oder im „Siegfried“: darin war er eben so groß. Sondern wir schlügen ihn mit jedem kleinsten psychologischen Lümpchen aus einer großen Stadt. Mit jedem Französchen, das Seelenregungen malt, wovor der große Homer stände wie ein Hund vor dem Logarithmenbuch. Kurz, mit dem, was die Städter zuwegegebracht, die Überfeinerten, die Bleichsüchtigen, die Abwärtser. Der Schwindel ruht nur darin, daß sie eben die Aufwärtser sind.

Worin etwa liegt der Vorzug des Landdichters Gustav Frenssen? darin: daß er den Augenblick wundervoll festzuhalten weiß, Gesehenes köstlich nachschafft. Nicht in den Dingen, die er verkündet. Diese sind für die reifsten Menschen nicht (in den Städten), sondern für die gesunde Vielzahl, die in der Mitte des Heeres steckt und geschützt werden soll. Die Landmenschen erhalten das Menschengeschlecht, die Stadtmenschen steigern es, — möcht man sprechen. Es ist wahrhaftig kein so großer

Ruhm, nur primitivere Gestalten (mit Erdgeruch) zu malen statt verfeinerter. Etwas zu geben, was der schlichten Tierheit näher kommt als den letzten uns bekannten Stufungen, Winkelregungen, Gefühlsunterarten.

Es ist kein so großer Ruhm. Der Unterschied beider Gattungen bleibt etwa so stark wie der Unterschied zwischen der plumperen Kraft Tolstois . . . und der stahlfeinen Kraft Henrik Ibsens. Das Gigantenkaleidoskop der Stadt ergibt neue Kombinationsmöglichkeiten, darunter steigernde. Vielfältige Berührung der Zehntausende mit den Zehntausenden schafft feinere, höhere Spielarten, die in der Landeinsamkeit ungeboren bleiben. Die Bleichsüchtigen, Reflektierenden, Halben in der Dichtung sind Erweiterer der Kenntnis von der menschlichen Seele.

III.

Schnitzler, nicht gesund und vaterländisch, hat immer dazu gehört. Doch er ist Großstadtdichter mit einem Spezialismus. Nur ein Abteilungschef sozusagen. Worin liegt seine Anziehung? Er gab nie ein selbständiges Ethos; nie war er verblüffend als Menschengestalter. Negativ: er vermied was stark unschön ist. Positiv: er gab . . . wie soll ich sagen . . . Reize. Aber was sind „Reize"? Nach der Wirkung gekennzeichnet: Dinge, bei deren Anblick die Betrachter rufen: „Ich möchte auch . . ." Sie denken: Ich möchte auch ein süßes Mädel haben. Oder: ich möchte auch in so einer leisen Genießerwelt leben. Oder: ich möchte auch ein leichtsinnig-schwermütiger junger Mensch sein, von zwei Frauen geliebt. Oder: ich möchte auch in Bologna als Dichter hausen in einer Villa. Oder: ich möchte auch am Tode die Trauer so melancholisch auskosten (nicht an Darmverschlingung zappeln und brüllen). Oder: ich möchte auch als fünfundvierzigjähriger Mann eine Achtzehnjährige entkleiden. Oder: ich möchte auch hie und da einen Sohn in einer fremden Familie machen und davonziehen und in Schönheit dasselbe wieder tun und melancholisch sein und gewählt und ein Liebling. Das alles sind Reize. Und Schnitzler zeichnet sie köstlich mit dem Silberstift, als ein Künstler von seltener Hand. Und zwischen diesen Reizen lugt (das ist das beste) Lebensnachdenkliches durch, den Menschen der großen Stadt wahrhaft angehende Dinge, und wenn Schnitzler keinen Abglanz der Ewigkeit gibt, so gibt er doch einen ernsten Schatten von der Pforte zu ihrem Eingang.

IV.

Dieses Stück nun ist der Herbst einer Jugend. Herbst eines Genießers, der traurig ist (im Grunde nicht, weil das Sündenleben ein

Unrecht war, sondern weil es zu Ende geht). Dieses Stück ist der Aschermittwoch nach einem holden, eigentlich schon früher melancholischen Karneval. Katzenjammer der Seele; Entsagen; Alter; Schuldgefühl; Einsamkeit; sinkende Hüllen. Der wiener Eyolf.

Heut, wo ich diese Worte niederschreibe, klingt Einiges nach. Es gibt etwas im Verhältnis dieses fünfundvierzigjährigen Mannes zu diesem blutjungen Mädchen, das von einer schweigenden Herrlichkeit ist. Es ruht nur im Gegenüberstehen dieses sterbenden Auskosters . . . und dieser Beginnenden. Im Gegenüberstehen dieser zwei Gestalten, ihrer Umschlingung und Abstoßung, — etwas, das mit der „Idee" des Stückes nichts zu tun hat. Wenn sie sagt: ich liebe dich; ich will es dir einmal gesagt haben; du sollst dich einmal erinnern, daß ich es gesagt habe: das klingt nach. Hier hört man das Rauschen — das Verrauschen. Diesem Sala ist die Gesamtheit des Lebens, sein Betrachten und Genießen der Gesamtbeziehungen mehr wert als ein einzelner Mensch darin. (Er hat ja recht!) Die Erinnerung mehr als irgend eine Gegenwart. Und weil zwischen beiden, der Beginnenden und dem Endenden, das eigentliche Leben normaler Menschen liegt, sind ihre Beziehungen so nachdenksam-inhaltsvoll. Wie ein Gleichnis für die Unerfüllbarkeit aller menschlichen Sehnsüchte. Er wird ihr mehr gewesen sein als später irgend ein anderer gewesen wäre. Und sie (er „gibt" sich ihr soweit, um sie zu seiner Frau machen zu wollen) sie würde ihm eines Tages mehr gewesen sein als viele andere. . . . Doch von rechtswegen müßte Sala, als großer dilettante, nach ihrem Selbstmord sagen (sehr grob ausgedrückt): „Nun, das ist eine furchtbare, aber doch höchst nachdenkliche Wendung in meinem Leben, noch diese erschütternde Tragik hat ihre erschütternden Reize; ihr Tod, in meinem Teich, der nun doch ihr Bild festgehalten, wovon wir gestern sprachen, — in meinem Grauen liegt etwas, das sich erschauernd genießen läßt; ich werde noch einen letzten Genuß haben: nämlich meine Auflösung an Herzschwäche beobachten, ich werde die Annäherungen des Aufhörens kosten" (höchst grob ausgedrückt).

Statt dessen kommt etwas Schreckliches. Daß er nämlich am Schlusse, wenn die letzten Schleier gefallen, die Wahnbegriffe entkleidet sind, korrekt wird (ohne vom Dichter satirisiert zu sein, sondern vielleicht geschätzt) und daß er, dem Anscheine nach, einen geziemenden Selbstmord vollführt als einer, der sich nicht lumpen läßt: das ist schrecklich; schrecklich; schrecklich. Hier, wo er den Cylinderhut faßt, ist das Groß-Menschliche in einer Geschmäcklersphäre versandet. Und heraus guckt: die Snob-Ausgabe vom späten Ibsen.

Aber was haben wir Besseres dieser Art in deutscher Sprache? Nichts; dies hier ist das Beste . . .

V.

Der zweite Held entdeckt einem Familiensohn, daß er sein Vater ist. Das bildet die zweite Handlung. (Beiläufig: es werden nicht die letzten Worte zwischen Vater und Sohn gesprochen: nur zureichende). Der Sohn weist ihn ab. Die Selbstlinge, die Auskoster des Lebens sind im Alter verlassen. Stephan von Sala ruft: „Und wenn uns ein Zug von Bacchanten begleitet — den Weg hinab gehen wir alle allein." Etwas Trauervolles dehnt sich über die Vorgänge. Eine Trauer, die nicht immer in der Zeiten Lauf gefeit sein wird gegen eine lächelnde Betrachtung. Heut ist sie es: kraft der besondren Süße dieses Dichters, den wir, die Zeitgenossen, lieben, vielleicht weil er in manchem Werk mit leiser Stimme etwas gesagt hat, das wir Jetzigen, nur wir Jetzigen, so in uns dämmern fühlten. Eine halbe Regung; ein gleitender Schatten (der vom „Anbeginn" der Welt bis zu ihrem „Ende" nur einmal so gleitet), ein verwehender Duft, ein Sekundentraum . . . Aber die Dinge selbst, die Tatsachen — sie allein schaffen Dauer. Und wenn der Hauch nicht mehr gefühlt wird, die Süße nicht mehr geschmeckt, der gleitende Schatten nicht mehr gesehn: dann werden die Kommenden vielleicht lachen — so wie wir Heutigen etwan auf Brummel mit herzhafter Barbarei sehn. Statt der Trauer über den einsamen Abstieg solcher Seelenschmecker wird aber dann noch gelten, was nicht traurig, nicht um der Geberde willen traurig ist und sich in den Worten ausdrücken läßt: „Sieh, die Sonne sinkt! Eh' sie sinkt, eh' mich Greisen ergreift im Moore Nebelduft, — Trunknen vom letzten Strahl reiß mich, ein Feuermeer mir im schäumenden Aug', mich geblendeten Taumelnden in der Hölle nächtliches Tor. Töne, Schwager, ins Horn, raßle den schallenden Trab, daß der Orkus vernehme: wir kommen."

Arthur Schnitzlers Fall wäre einfacher, wenn er schlechter läge. Wenn das Stück nichts hätte, was über den Spezialismus emporsteigt. Hier aber steckt der Grund zu der Erregung, die es bewirkt. Es ist weniger eine Lebenssache . . . als eine Lebemannssache. Es ist weniger ein Weltbild . . . als ein Weltmannsbild. Es gibt weniger einen menschlichen Ausschnitt . . . als einen Ausschnitt aus Menschheitsgattungen. Zugleich aber ist es mehr als ein Weltmannsbild, mehr als eine Lebemannssache. Das verwickelt den Fall. Es zeigt allerhand ergriffen gefühlte Daseinsaspekten. Der Dichter sieht bei seinem Spezialismus ernst nach innen. Er ist viel größer als in früheren Kunstspielereien; als in seinen gemeisterten Attrappen einer gewissen Epoche. Die Beatrice

und dieses Schauspiel mit ihrem tiefen Sinn für etliche Beziehungen des Daseins (mag das Gebiet auch eng sein) diese zwei Stücke stehen in Deutschland ohne Mittelglied hinter den Lebensstücken von Gerhart Hauptmann. Und wie die Beatrice zeigt dieses Schauspiel ein unerhört mißlungenes Profil; dessen Schiefheit noch rasch zu erweisen ist.

VI.

Zwei Sünder stehen links; sie sind einsam. Zwei Gute stehen rechts, — sie sind auch einsam. (Nämlich der gute Vater wird von Freund und Frau betrogen, von Tochter und Sohn verlassen; der andre Gute, der Hausarzt, wird nicht geliebt).

In dieser Architektonik ist die Schiefheit. Aller Anteil wird auf die zwei Sünder gedrängt; das Stück scheint um ihretwillen geschrieben; sie will der Dichter geißeln. (Geißeln! man fühlt, wie er sie liebt). Und plötzlich sagt er: nein, ich wollte die Einsamkeit aller Menschen darstellen. Aller? Man ist erstaunt.

Dann aber waren es wiederum doch nicht alle Menschen; sondern auf einmal gewisse Jahrgänge: heut wachse ein anderes Geschlecht heran. Zuerst findet man, das Stück sei ein Zwitter. Hier fragt man sich, ob es nur ein Zwitter ist.

Ach, die holde Klarheit der lateinischen Rassen fehlt. Nicht, daß der Daseinsnebel, die große wolkige Weltfülle bewußt in diesem Drama gespiegelt wäre. Sondern Schnitzler gibt eine technische Schiefheit; er gibt die schief gruppierten Verhältnisse; die unzusammenhängenden, doch unter einem Gesichtspunkt schlecht gemengten Verhältnisse. Gewiß, hinter diesem Fehler steckt ein gewisser Reichtum seines Besitzes: aber das Ordnen dieses Besitzes zeigt Abspannung. Zusammengefaßt: Der Dichter gibt nicht die Darstellung des Wirrsals, sondern das Wirrsal in der Darstellung. So ist es; nicht anders; oder ich will ein schlechter Kerl sein.

Die holde Klarheit der lateinischen Rassen. Was dankt Ibsen diesen Lehrmeistern! Ich rate dem Dichter des einsamen Wegs, nicht Gefühlsformen von ihnen zu leihen, sondern diese Klarheit. Ich rat' es allen — auch der Kritik. Ich glaube nicht, daß Rationalismus Beschränktheit; daß scharfe Klärung Fühllosigkeit ist. Es bleibt um so vieles leichter, die Dinge nebelhaft auszudrücken. Und der blutigste Teil jeder Arbeit ist dieser: des letzten Herausarbeitens aus dem Chaos. Man stirbt daran — aber es schadet nichts. Jede Mystik, meine Lieben, ist Impotenz oder Schwindel. Wenn sie gefühlt ist, ist sie Impotenz. Tertium non datur; non datur; non datur. Bar bezahlen heißt herausgearbeitete

Begriffe geben. Und nur in Deutschland, ja nur in Deutschland, ist es ein Ruhm, Dinge allgemein-vieldeutig auszudrücken, sodaß man sich zehn andere dabei denken kann.

Für die Großstadtpoesie (für die heilige Großstadtpoesie) muß diese Klarheit zu erringen sein, obschon sie tiefer hineinführt in die verwickelten Seitengänge menschlicher Seelen und die heimlichsten Beziehungen der Lebenden untereinander.

1904. 1. April.

Hugo von Hofmannsthal

Bis zum „Abenteurer“

„— — il avait une grâce élancée et fine, pareil à un de ces petits rois exsangues qui finissent une race — —“

Zola.

I.

Die Reize des venezianischen Abenteurerstücks haben mich mit allerhand versöhnt, was Hofmannsthal vorher geschrieben hat. Hier ist etwas Blut; und leichtes und feines Blut. Hier ist der mattgetönte, aber doch buntere frischere Lebensschimmer. „Die Kirchen stiegen wie Häuser der verschwiegenen Luft empor.“ O Salute! O San Marco! O Santa Maria Formosa! Ein Wehen haucht durch dieses Stück. Wer Venedig lieb hat, wird es lieben. Man sieht die Stadt nicht, aber man hört sie. Es ist das Venedig eines vergangenen Säkulums, wo Mütter ihre Töchter, Brüder ihre Schwestern feilhalten, ohne daß ein Schatten von Unglimpf, Widrigkeit und Spielverderben darauf fiele. Der Held ruft etwan:

Schaff mir Löwen
Die Blumensträuße aus den Rachen werfen!
Vergoldete Delphine stell' vor's Tor,
Die roten Wein ins grüne Wasser spei'n!
Nicht drei, nicht fünf, zehn Diener nimm mir auf
Und schaff Livreen. An den Treppen sollen
Drei Gondeln, hängen voller Musikanten
In meinen Farben.
Ich will den Campanile um und um
In Rosen und Narzissen wickeln. Droben
Auf seiner höchsten Spitze sollen Flammen
Von Sandelholz, genährt mit Rosenöl,
Den Leib der Nacht mit Riesenarmen fassen.
Ich mach' aus dem Kanal ein fließend Feuer.
Streu' soviel Blumen aus, daß alle Tauben
Betäubt am Boden flattern, soviel Fackeln,
Daß sich die Fische angstvoll in den Grund
Des Meeres bohren.

Was hier das Blut aufreizt, ist es Hofmannsthal, ist es Venedig? Gewiß beide. Unter jeder Bedingung sind es strahlende, dekorative Verse. Doch erscheint im Grunde kein Jauchzen, sondern ein feines temperiertes Schönheitsrasen; ein gewählter Schrei. Sind es nicht Makartsche Bilder, mit Feuerbachschen Farben gemalt? Wir wollen nicht rechten. Venedig; ein verwegen geschmeidiger Zufallsritter; die verschollene Liebe eines zwölfjährigen Kinds, aus dem eine Sängerin geworden ist; ein spätes Begegnen, ein Gruß, Vergänglichkeit: — Lebensinhalte. Diese atmende Seligkeit des Kämpfens und Genießens, ein Schimmer im Vorbeiziehn erhascht, allerhand Nachdenksames, der Abstieg des Lebens, ein fernes Rufen, daß der Orkus vernehme: wir kommen; eine rasche Angst, eine rasche Beruhigung, und im Mittagslicht die wundervoll gesänftigte Vittoria, mit dem leisen reichen Inhalt an feiner Liebe, eine edelheitere Milde wie aus Göthischer Tassowelt.

Sie steht im Mittagslicht — und er zieht weiter. Ihr holder Betrug, ihre liebende, bebende, leise Seligkeit, ihr umschattet lächelndes Angesicht, ihre herbe, unmerkliche Süße: das alles hat eine feine und edle Hand gezeichnet. Lebensinhalte blicken wieder durch. „Er ist vielleicht mein Vater“, sagt der Held von einem alten Mann, der ungekannt in den Spielsaal tritt und ungekannt davonschleicht; — er ist vielleicht mein Vater. Ein abgestorbener alter Musiker greift nach Speisen und Früchten, die einzig rege Wallung, die er noch spürt. Die Jugend und die Musik sind von ihm hinübergezogen in die Vittoria und den kleinen Cesarino, die sommerlich Lebenden. Heut, im Mai 1899, ist Vittoria tot, die voll bitterer Seligkeit damals im Mittagslicht stand; und Cesarino schied nach einem reichen Leben als Graukopf in . . . in einem Landhaus nicht weit von Bologna?

Nach manchen Fahrten empfahl sich auch die Hauptgestalt, der Abenteurer; Cesarinos Vater, Vittorias schlimmer Gott. Er ist ein wundersamer Held. Eine von den zaubervollen und elenden Naturen, die über das Gedränge fliegen; die zwischen und über den Dingen entlanggleiten; Falternmenschen, Erdengenießer, voll persönlicher Magie. In Feierkleidern schweben sie dahin, gesalbt mit Freudenöl, reden lachend mit Engelszungen, und ihr Gewissen beißt sie nicht. Sie irrlichtelieren um den Festsaal und den Galgen. Sie spielen mit den Bewohnern aller Lande, Männern und Frauen. Sie verlassen sich auf ihren Kopf, auf ihren Degen und auf ihren —. Bezeichnend für Hofmannsthal, daß seine Bibelotseele hier die denkwürdige Gestalt des Casanova benutzt, nicht irgend eine frei erschaffen hat. Das Ganze, im ersten Teil Spieloper, im zweiten Novelle, enthält kaum Symbolismus im Schulsinn. Die

reizende Feinheit dieses Stücks gewinnt man lieb, auch wenn man seine Gattung nicht für die beste aller möglichen hält. Ungemein Anmutvolles ist darin. Der Abenteurer träumt eine „Pyramide, aus Leibern junger Mädchen, welche singen". Entzückend — auch wenn sie nicht sängen. Verfolgt man die Quellen, so ergibt sich die ungewöhnlichste Mischung. Etwa: Romantik, E. T. A. Hoffmann (kunstverfeinert), Tassosphäre, vielleicht Paul Heyse, und von Shakespeare die Welt des Herzogs, der Viola, der Olivia, der schlafenden See, des Mondlichts, der Gutenachtworte, der alten Weisen, der Prologstellen. „Nun denn Cesario, jenes Stückchen nur, das alte schlichte Lied von gestern Abend! mich dünkt, es linderte den Gram mir sehr; mehr als gesuchte Wort' und luft'ge Weisen aus dieser raschen wirbelfüß'gen Zeit." Wie oft hat Hofmannsthal die Geige nicht auf diesen Ton gestimmt. Wie oft ist er nicht so reizvoll und zugleich so künstlich gewesen. Ich sehe für seine Art keine bessere Formel als diese: Das Geschmäckleriſche, in hohem Maß verinnerlicht.

II.

Die junge Dianora ist reizvoll vor dem Sterben. Vergangenes zieht in hastiger Angst an dieser zwanzigjährigen Seele vorbei. Sie flattert mit den Flügeln, (nicht wie Hofmannsthals „junge Vögel" übrigens) wenn der kalte starke Rächer vor ihr sitzt, den Ausweg sperrend. Diese Ehesünderin ist umhüllt und durchzittert von Liebe. Sie schwebt. Einmal im Dasein führt sie ein linder wilder Südsturm über die Erde. Und leuchtend, in Todesfurcht von Seligkeit getragen, bekennt sie das Höchste, das Einzige, das Schlimmste. Es finden sich darin hübsche, wenn auch auffallend schwerfällige Zeilen.

— — — Wie sie nun die Früchte gaben
Und Palla mir die schwere gold'ne Schüssel
Voll schöner Pfirsiche hinhielt, daß ich
Mir nehmen sollte, hingen meine Augen
An seinen Händen und ich sehnte mich
Demütig ihm vor allen Leuten hier
Die beiden Hände über'm Tisch zu küssen.

Ein feiner Schmerz zieht nachher durch Sobeidens Schicksal. Sie bricht die Ehe leidensvoller. Die Lebensbitternis dieser Hochzeiterin; der stille gramtiefe Ernst des Mannes; beide glücklos; Zwei, über die nach einem Himmelsschlusse die schwere Nacht sinkt: in dieser Darstellung ruht ein gehaltener innerlicher Anteil; Hofmannsthal redet hier, wie nach seinen Angaben Sobeide, — „in einem Ton, in welchem man hört, wie die Stimme die Zähne berührt." Aber dann das Hauptstück, die Ent-

täuschung der Sobeide, ist ohne rechte Innerlichkeit. Stumpf; tot; jedoch mit Farbenreizen. Sobeide schweigt zu viel, und ihr Schweigen sagt zu wenig. Schwach und stumpf bleibt das Ganze. Als ob der Verfasser durchaus hätte machen wollen, was ihm durchaus nicht liegt. Er tut sich Gewalt an für das Theater. Das gehaltene Antlitz zeigt leise Verzerrungen. Eine Adhocszene für den Selbstmord Sobeidens, auf ungeschickte Art hergerichtet . . . kurz, er kann das nicht. Er hat der Leier zarte Saiten, doch nie des Bogens Kraft gespannt. Ein gewisser Lebensinhalt blickt dennoch wieder heraus. Der Kaufmann liebt die junge Frau, die junge Frau liebt einen Jüngling, der Jüngling liebt die Gülistane, die Gülistane ergibt sich einem wucherischen Greis: das ist eine seltsame Kette mit Hintergründen von nachdenklicher Tragik. Questa è la vita. Zum Schluß, wenn der Kaufmann mit innerster Bewegung ruft: „Besitz ist alles!“ da er sie ziehen ließ, rührt diese nachdenkliche Einsicht an einen Teil unseres Herzens. Es ist ein schönes, blutarmes Werk.

III.

Sachte kommen jetzt meine Einwände gegen Hofmannsthal.

Warum schreibt er fürs Theater? Nämlich für das große richtige Theater? Seine Betonungen sind so leise, daß sie kaum Betonungen sind. Einschnitte kennt er wenig. Herausarbeiten, Hervorkehren, Aufblitzenlassen ist seine Sache nicht. Er zeigt einen stillen, manchmal eintönigen, etwas langwierigen Fluß. Seine Werke haben keine Rippen. Das Dramatische ist schon darum schwach. Nicht darum allein. Sobeide glaubt, ihr Liebster sei arm; er ist aber reich. Sie erfährt es, und weniges an dieser Erfahrung ist aufregend. Die Tatsache bleibt simpel. Warum? er weiß noch nicht, daß im Drama gewisse Dinge nicht ausgesprochen, sondern zerlegt werden müssen. Im einzelnen: Schalnassar erwartet eine Frau just als Sobeide eintrifft; er hält sie für die Erwartete; Zufallsspiel, Verwechslung. Ein rührender Versuch, eine „Intrigue“ zu schaffen. Oder ist es gewollte Kindlichkeit? Vielleicht. Und die venezianischen Szenen in dem Abenteurerstück? Die Ohnmacht des Venier, die verschiedenen Frauen in den verschiedenen Zimmern, die „Intrigue“? Wieder sehr kindlich; oder wieder sehr raffiniert. Hofmannsthal läßt einen jungen Patrizier in Ohnmacht fallen, damit nur eine Tänzerin aus einem Zimmer könne. Dann: am Bildnis auf einer Dose, die als Zufallsgeschenk in seine Hände kommt, ahnt Venier die schicksalvollste Angelegenheit. Diese Dosen, diese Verwechslungen, diese Ohnmachten, diese Zimmerintriguen — Hilflosigkeit oder Absicht?

Doch wohl Absicht. Hofmannsthal erquickt sich an schwacher Technik. Sie ist vieux jeu, darum liebt er sie. Jemand bei ihm monologisiert in

einer Gesellschaft vorn am Orchester: „Ich bin wahnsinnig, meine ganze Angst und Erregung ist sinnlos . . .“ — und so weiter. Warum? Darum: Monologe sind vor Zeiten üblich gewesen. Was in vergangenen Epochen naiv war, gibt Hofmannsthal mit dem Gegenteil dieser Empfindung; als ein Raritätenkünstler. Die Venezianer des achtzehnten Jahrhunderts haben keine Monologe gehalten; bloß in den Stücken dieser Zeit läßt man sie welche halten.

IV.

Und die Verse. Auffallend bei einem Mann, der so ganz auf Kostbarkeiten gestellt ist, daß sie nicht besser sind. Er bleibt ein seltner Adjektivspieler; unter den deutschen Symboldichtern der schmeichelndste. Doch wenn man ein Snob ist, muß man andre Zeilen geben. Seid Ihr denn wirklich Stilisten? „Zwei Dinge gleichzeitig in sich zu halten“ ist ihm ein fünffüßiger Jambus. Die Betonung „gleichzeitig“, zum Überfluß hart daneben „sich“: man wird krank davon; und ist doch kein Schulmeister. Oder:

„— — — — — — — — — — — — Was er und du
Durch Jahre wünschtet und lang möglich hieltet . . .“

Ein fünffüßiger Jambus. So auch im „Tizian“; auch in „Gestern“. Er macht Böses. Unsereinen wurmt es schon, wenn zu lesen ist: man hört wie ihre Stimme die Zähne berührt. Dieses „hört“ und „berührt“ reimt sich. Ich würde an einer Wand hinauflaufen, eh' ich das in der Korrektur stehn ließe. Seid Ihr wirklich Stilisten? „Ihm im Innern“ schreibt Herr von Hoffmannsthal, im Vers. Wo ist eine Wand?

So spät hab' ich dich hier noch nie gesehen.
Ist denn etwas geschehen?
— — — — — — — — — — — — —
Siehst du denn nicht, ich habe meine Blumen
Vergessen zu begießen und am Weg
Vom Segen heim fällt's mir auf einmal ein,
Und da bin ich noch schnell heraufgegangen.

Es ist eine Kette von Beleidigungen, sie braucht nicht analysiert zu werden: gesehen, geschehen; vergessen zu begießen; heim, ein; ist denn etwas geschehen; und da bin ich noch schnell heraufgegangen. Wo ist die Wand?

Es waren ein paar Griffe.

„Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation wie Träume denken; Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang“ —

dies erklärt Novalis als die wahre Poesie; sie übe eine indirekte Wirkung wie Musik, eine allegorische Wirkung im Großen. Man weiß, daß die Symbolisten ihr eigentliches Kunstmittel von der Romantik im Beginn des Jahrhunderts genommen haben. Die Symbolisten verfeinern es nur durch kunstgewerbliche Zutaten. Sie gleichen einem französischen Park, die Romantiker sind ein Wald. Darüber wollen wir nicht streiten. Auch darüber nicht, daß sie ein gelegentliches Kunstmittel zum Hauptzweck erheben. Eher läßt sich über Hofmannsthals Gleichnisse plaudern. Im Allgemeinen sind sie mehr schief als tief. Doch tanzen herrliche Worte oft den Reihen. Er denkt an die Jugendfreunde und gibt in Wahrheit Wundervolles.

An ihnen hing der längst verlernte Schauer
Der jungen Nächte, jener Abendstunden,
In denen eine unbestimmte Angst
Mit einem ungeheuren, dumpfen Glück
Sich mengte, und der Duft von jungem Haar
Mit dunklem Wind, der von den Sternen kam.
— — — — — — — — — — — — — — —
Der Glanz, der auf den bunten Städten lag,
Der blaue Duft der Ferne, das ist weg,
Ich fänd' es nicht, wenn ich auch suchen ginge.

Der Klang berauscht. Vielleicht steckt mehr als bloßer Klang darin. Alles ist Gleichnis. Aber der reiche Kaufmann vergleicht das Lächeln und den Tanz der Sobeide; die beiden waren „verflochten wie die wundervollen Finger traumhafter Möglichkeiten.“ Die Finger traumhafter Möglichkeiten: das ist ein Gleichnis für Lächeln und Tanz. In diesem Gleichnis ist jedoch wieder ein Gleichnis: denn Möglichkeiten haben keine Finger. So schweben Schatten von Schatten dahin. Man darf nichts zerlegen. Es ist Symbolismus. „Soyons le palais aux escaliers joyeux“ — so eine Aufforderung gallischer Symbolisten war noch konsequenter. Wenn dann Sobeide sagt:

Die Last der immer wieder durchgedachten,
Verblaßten, jetzt schon toten Möglichkeiten,

so ergreift das. Man fühlt: er liebt dieses Wort Möglichkeiten etwas snobmäßig, — doch es ergreift. Dazwischen Böses; als ob sich Hofmannsthal zeitweilig erinnerte, seltsam sein zu müssen. „Der luftige Leib schlafloser Nächte schwamm darin umher.“ Ich bitt' Euch! Luftig, Leib, schwimmen, — Luft, Erde, Wasser ... sonst nichts. Wir würden es aber gelten lassen, wenn es minder gesucht wäre. Es gibt bei Hof-

mannsthal sehr gesuchte Gleichnisse. Zu den Schrecken dieser gehaltenen Kunst gehört, daß in stürmischen Augenblicken Sentenzen zur Hand sind, oft zweifelhaften Wertes. Als dem reichen Kaufmann die Frau stirbt, sagt er im Anblick der Toten mit einem gewundenen, an den Haaren gezogenen Vergleich:

und so kam sie zurück
Und trug den Tod sich heim, die Abends ausgegangen —
Wie Fischer, Sonn' und Mond auf ihren Wangen
Den Fischzug rüsten — um ein großes Glück.

Man kann nicht rechnerischer sein, als dieser erschütterte Kaufmann mit dem Fischzug. Sonst werden junge Vögel zu Vergleichen bevorzugt. Einmal sind es wenigstens junge Tauben. Ihre ersten Küsse waren unerfahren wie aus dem Nest gefallene junge Tauben. Das Lächeln der Mutter glich dem Flügelschlagen eines kleinen Vogels vor dem Einschlafen. Und so weiter mit den jungen Vögeln. Der glibbrige Stoff dieses Gleichnisses zeigt eine kleine Perversität. Oft breite Gleichnisse, die belanglos sind. Dianora sieht einen Mann am Kreuzweg, der den Fuß hebt, die Tücher vom Fuß nimmt, einen Dorn auszieht. Sie sagt dazu mit herbeigerenkter Gleichnisrede: „ja, zieh dir aus der Sohle nur den Dorn, denn du mußt eilen, eilen müssen alle; hinunter muß der fieberhafte Tag." Oder sie sieht einen Igel. „Trittst aus dem Dunkel, gehst auf deine Jagd? Ja! Igel, käm nun auch mein Jäger bald!" Die Beziehungen sind etwas lose. Daneben finden sich Sentenzen wie diese:

Welch ein Narr ist das,
Der das Gemeine schmäht, da doch das Leben
Gemacht ist aus Gemeinen durch und durch.

Wie wahr. Oder wie diese:

das Gemeine
Ist stark, das ganze Leben voll davon.

Ja, ja. Doch ich sehne mich, daß Hofmannsthal etwas mehr Gemeinheit besäße.

Hier ist vielleicht das Schulkleid, das er ausziehn muß.

V.

Hofmannsthal weckt schwankende Gefühle. Man blickt auf ihn mit Sympathie, ohne Herzlichkeit. Die zurückhaltende Kunst dieses bleichsüchtigen Prinzen, der von vergangenen Moden träumt, ist mittelbar. Liebhaberdichtung, Seltenheitspoesie. Nicht immer, wie wir sehn werden. Er ist kein platter Eklektiker; er ist ein Eklekt. Er dichtet mit feinem,

kühlem, traurigem Behagen „in der Art des . . .“ und „in der Art des . . .“ Ich seh' ihn, wie er auf die Welt kam: sein erster Schrei war stilisiert, seine erste Tat eine Arabeske. Ist nicht schon ein Titel bewußt archaisierend wie „der Abenteurer und die Sängerin oder die Geschenke des Lebens“? Dieses altmodische „oder“ labt ihn. Beginn des 19. Jahrhunderts. Tieck hätte den Titel schreiben können . . . Ob er Tragik ohne was Geschnitztes in der Nähe geben kann? Duftet nicht alles, was er gibt, zu wenig nach Erde? Es wäre hart, ihm zu sagen: du siehst mich an, du fragst mich, was dir fehle — ein Busen und im Busen eine Seele. Er führt doch seinen Blick von Gemächern und Gärten auch in Baumwipfel und feuchte Fernen. Innigeres dringt durch, Mattgetöntes. Und oft genug weckt diese feinsinnige Temperamentlosigkeit Bewunderung. Aber den meisten Werken bleibt etwas Mittelbares. Als schriebe er (musikalisch gesagt) alles in Vorhalten. Die Melodie ist für ihn so wertvoll nicht, wie die seltsamen Vorhalte. Es kann aber eine nicht besondre Melodie durch Vorhalte einen ungewöhnlichen Anstrich bekommen. Um ein Dichter zu sein, dessen Aug' in schönem Wahnsinn rollt, ist Hofmannsthal zu vornehm. Vielleicht ist er ein Dichter aus einer Dichtung. Er sieht sich dichten. Er dichtet nicht in die Gegenwart hinein und schreit nicht herunter, was auf seiner Seele brennt. Er übersetzt sich ins Dichterische, taucht in eine Ferne, nimmt ihre Formen an, und sagt schließlich etwas, das im wesentlichen durch diese Formen bedeutsam ist. Nicht immer. Er lebt in einer seltsamen vergangenen Welt der Schönheit, die weder so schön noch so groß ist wie die unsre, — die aber vergangen ist. Man liebt ihn am meisten, wenn man aus Italien zurückkehrt; während wir doch einen großen Teil des Jahres in Deutschland verbringen.

VI.

Und doch ist er einmal . . . e i n mal ganz frei geworden von Äußerlichkeit. Die Dichtung vom Toren und vom Tode, sein schönstes Werk, umwittert und erfüllt nur das, was abseits wandelt durch das Labyrinth der Brust. Kaum daß die toten Schatten „altmodisch“ von Tracht, „wie Kupferstiche“ angezogen sind; kaum daß ein sandsteinerner Apollo, ein Gekreuzigter mit wunden elfenbeinernen Füßen, ein gedunkeltes italienisches Bild hineinspielen (und wir leiden ja nicht am Magisterwahnsinn!) In der Mitte ein junger Mensch, der Abschied nimmt vom Leben. In dieser Stunde ahnt er das Leben zum ersten Mal. Der Tod spielt die Geige; die Mutter, die Geliebte, der Freund kommen. Ein stiller Schmerz, etwas Entschwebendes, dem Einer mit gesenktem Haupte nachblickt. Eine ernste hoheitsvolle Trauer; eine leise tiefe Bitternis, in der

mehr Feuchtes ruht als in Sobeidens trockner Pein. Hier ist Hofmannsthal am menschlichsten; hier ist er am einfachsten; hier ist er von der gehaltensten Innigkeit. Musik erklingt dahinter; und sollte sie wirklich erklingen, so dürft' es eine Musik von Franz Schubert sein.

Die Verse freilich sind im Goethestil, fast parodistisch. Man höre:

Im Innern quillt euch treu ein Geist,
Der diesem Chaos toter Sachen
Beziehung einzuhauchen heißt,
Und euren Garten draus zu machen
Für Wirksamkeit, Beglückung und Verdruß.

Ist das nicht himmlisch? Oder Folgendes:

Es gab Natur sich ihnen zum Geschäfte,
In allen ihren Wünschen quillt Natur,
Im Wechselspiel der frisch und müden Kräfte
Wird ihnen jedes warmen Glückes Spur.

Claudio wird noch eingehender faustisch und seufzt:

Jetzt läßt der Lampe Glanz mich wieder sehen
Die Rumpelkammer, voller totem Tand.

Es erfolgt, damit das Geringste nicht fehle zur Analogie des Faustmonologs, der Anruf:

Ihr Becher, ihr, an deren kühlem Rand
Wohl etlich Lippen selig hingen,
Ihr alten Lauten, ihr, bei deren Klingen
Sich manches Herz die tiefste Rührung fand.

Und so weiter. Immerhin: in den Versen liegt mehr als edles, zartes und volles Epigonentum: sie funkeln und blühen auch durch die Glorie eignen Sternenscheins; zu dem alten duftenden, unergründlichen Zauber kommen neue Wunder unserer Tage. Hier ist das Mildeste, was in Deutschland die symbolistische Lyrik gegeben hat. Hier hat sie aufgehört, sensitives Kunstgewerbe zu sein, — oder nicht erst angefangen. In diesem Spiel ruht zugleich die stillste und siegreichste Verhöhnung der bewußt gemachten Lyrik eines Arno Holz, der wie ein Techniker neue Herstellungsweisen unternimmt.

Um zusammenzufassen: Der Tor und der Tod ist ein Wegweiser für Hugo von Hofmannsthal. Man wird ihm herzlicher gegenüberstehn, wenn seine Entwicklung nach dieser Seite geht. Die bronzene Anmut, die edle kühle Unausstehlichkeit mag fallen. Ich glaube an die blutspendende Kraft des Lebens. Vielleicht wenn er hinausgestoßen würde in diese harte wilde Welt; wenn seine Seele nicht bloß sturmgefriedet

herumschwebte in Gewächshäusern; wenn er nicht bloß in seltnen Büchern zuweilen eine Schädelstätte Golgatha erblickte; wenn er vom Wind durchschauert würde, der über die See keucht; wenn er das Letzte und das Seligste mitten im Getrieb erduldete, heute gepeitscht und morgen von Engeln emporgetragen: . . . dann vielleicht bräche in ihm auf, was jetzt verschlossen ist; dann vielleicht erwachte, was jetzt schlummert; dann vielleicht schriee, was jetzt schweigt.

Er soll fünfundzwanzig Jahre sein. Vieles liegt vor ihm. Wir werden sehn.

* * *

Dieser Aufsatz ist 1899 geschrieben worden. Eine „Reitergeschichte" kam indessen zu. Ein Wachtmeister, in beutegeiler Stimmung vom Offizier erschossen. Grundzug ist gewissermaßen: Sachlichkeit virtuos behandelt. Freiluftmalerei, äußerste Ruhe im Darstellen, sozusagen Meisterschaft der Zurückhaltung. Ein Atelierstück; von einem Könner. Es wirkt, als hätte der Autor sich hingesetzt, in der Absicht, vier Seiten berühmter Prosa zu schreiben.

Elektra

I.

An einem Tag im Juni sah ich von der Akropolis . . . Buchten . . . Inseln; braune Gesteininseln aus einer blauen Meerflut steigend. Selige Höhen.

Man vermag das nicht ohne die tiefste Bewegung und nicht ohne die herrlichste Heiterkeit seines Lebens zu erblicken. Man reckt die Hand . . . freundlich holdester Ernst . . .

Im nächsten Frühling stand ich zum zweiten Mal oben. Ich kam von Davids Stadt Jerusalem; vom Nil. Ich war noch schweigender beglückt.

Das Land Attika hat nichts Großartiges: nur die innigste Anmut. Die innigste Anmut.

Nur eine geniehafte Anmut.

II.

In dieser Landschaft ist Elektra gedichtet worden, von einem Attiker. Noch in seinem Rächerdrama wohnt Holdheit und Jubel und Licht, ob es schon ein Rächerdrama ist.

Wie Hofmannsthal dazu steht . . . läßt sich in einer geraden Linie nicht ausdrücken. Er verdüstert — aber nicht regelmäßig. Ein paar

entscheidende Punkte. Sophokles, als der menschlichere, gibt einen mildernden Umstand für die Klytämnestra: sie haßte den Mann, weil er das gemeinsame Kind, die Iphigenia, hingeopfert. Hofmannsthal streicht diesen entschuldigenden Zug. Auf der andren Seite gibt er dem (bei Sophokles aufrechten) Orest ein mildes Zagen vor dem Muttermord. Wenn dann Sophokles die Tötung des Ägisth hinter den Schluß des Dramas verlegt: so führt Hofmannsthal handgreiflich seine Schlachtung vor. Dann aber läßt der härtere Hofmannsthal die Heldin gelegentlich empfindsamer sprechen als irgendwo beim Sophokles: sie wird der Schwester ein geliebtes Kind emporheben, „damit sein Lächeln hoch von oben in die tiefsten geheimsten Klüfte deiner Seele fällt". Elektren hinwiederum im Großen macht Hofmannsthal aus der „Nachtigall" des Sophokles zu einem Katzentier. Das Tierhafte wird sehr unterstrichen. Gleich im Beginn springt sie zurück „wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel". Sie ist „giftig wie eine wilde Katze". Scharrt lautlos nach dem Beil „wie ein Tier". Sie läuft auf einem Strich umher „wie das gefangene Tier im Käfig".

. . . Ist das Verhältnis zum Sophokles in keiner graden Linie auszudrücken? Beim Sophokles wird mit dem Morde der Schuldigen die Sittlichkeit eines ganzen Volks befriedigt; bei Hofmannsthal mehr der private Rachedurst einer Epileptikerin. Dazu fließt ein dem Sophokles fremder Tropfen hinein: Maeterlinck. Dienerinnen, darunter „Aufseherinnen" flüstern am Brunnen über das Skelett im Hause. Eine ganz junge: „Ich will die Füße ihr salben und mit meinem Haar sie trocknen". Man hört „von drinnen" eine rufen: „Sie schlagen mich!" Es gibt „Röcheln von Erwürgten" in „diesen Kammern". Jemand sagt: „Meinst du, ich kenne den Laut nicht, wie sie Leichen herab die Treppe schleifen, wie sie flüstern . . ." Eine Schleppträgerin flüstert „zischend". Gelegentlich hamletische Züge. Der Vater „kommt" zu bestimmter Stunde. Sophokles erwähnt nur, daß Ägisth die alten Mäntel des Erschlagenen trägt; bei Hofmannsthal spricht Elektra wie der Neffe des Claudius:

— — — Mich kränkt
zu sehen, daß Ägisth, dein Mann, die alten Mäntel
von meinem, wie du weißt, verstorbenen Vater,
dem früheren König, trägt. Es kränkt mich wahrhaft:
ich finde, daß sie ihm nicht stehn. Ich finde,
sie sind ihm um die Brust zu weit.

Kurz und gut: Hofmannsthal, scheint mir, hat die attische Elektra nordisch gemacht. Vlamischer, dänischer, spukromantischer.

Er könnte hiergegen sprechen: aber der Stoff ist in Attika nur gedichtet worden — gewachsen in der wilden Peloponneslandschaft Mykenä!

ich wollte das Schauspiel des Attikers nicht erneuen, sondern die Sage von Mykenä! — wenn auf seinem Buche nicht „frei nach Sophokles" stände; wenn er nicht im Großen die Folge seiner Szenen bewahrte; wenn er nicht Stellen wörtlich herübernähme; wenn er nicht menschlichere Feinheiten böte, die wiederum einer Kyklopenwelt fremd sind.

Somit bleibt die ganze Stilfrage nicht aufgeklärt.

III.

Mag sie. Es ist ein Werk von großen Schönheiten. Man sehe genauer zu: Sophokles war ein Vorwand. Hofmannsthal will den Attiker gar nicht erwecken und nicht Mykenä. Er scheint nur über einen einzigen Takt der alten Melodie zu phantasieren. Oder: der Künstler in Hofmannsthal spielt sozusagen einen starken Satz allein auf der Beil-Saite. Sein Kennertemperament umschmiegt immer literarisch Gegebenes; er nahm einen alten Stoff zum Vorwand. Zu erneuern, meine Lieben, ist der alte Stoff überhaupt nicht. Daß eine Frau ihren Mann getötet hat, und daß sie nun durchaus selber getötet werden soll: damit fangen wir nichts an. Die Sittlichkeit des Sophokles ist nicht unsre Sittlichkeit.

Für Hofmannsthal kommt an dem alten Stoff das Herausbringen einer Farbe, einer bestimmten Linienführung weit mehr in Betracht als sein Inhalt. Oder: dem Künstler Hofmannsthal ist am Herausbringen eines Rhythmus gelegen, — der etwan hierzu gesungene Text steht in zweiter Linie. Und was er nun gibt, ist ein Wurf von draufgängerischer Kraft. Ein steiler Totenrasetanz. Etwas Orgiastisches, das am Ausgang Lustgefühle, befreite Stimmungen, Aufatmen hervorruft; eine triebmäßige, vielleicht tierhafte Katharsis — ohne Rücksicht auf jede Weltanschauung; der Eindruck ist so mächtig, wie das Theater ihn allzuoft nicht geben kann. Wer zuschaut, wird in den Sieg dieser Künsterentschlossenheit mitgerissen.

. . . Ein steiler Totenrasetanz.

IV.

Hofmannsthal ist ein Schwelger; oft ein zarter Schwelger; hier ein Blutschwelger. Das gekühlte Feuer seiner Rhetorik ist hier durch Brände ersetzt; seine getönten Farben durch Tönungen von Rot. Eine Blutorgie spricht Elektra schon zum Beginn, stark an Herrlichkeit der Sprache. Mehr ein ornamentaler Haß, als ein gedrungener Haß. Wie der Casanova (im Abenteurer) von Leibern nackter Mädchen, so gibt sie eine Arie von Blutbächen, stürzend dunklen Flüssen. Und statt hellenisch zu sein, fällt sie in den Stil des Alten Testaments:

Und über Leichen hin werd' ich das Knie
hochheben Schritt für Schritt, und die mich werden
so tanzen sehen, ja, die meinen Schatten
von weitem nur so werden tanzen sehen,
die werden sagen: einem großen König
wird hier ein großes Prunkfest angestellt
von seinem Fleisch und Blut, und glücklich ist,
wer Kinder hat, die um sein hohes Grab
so königliche Siegestänze tanzen.

Es steckt aber hierin etwas, das über jeden bloßen Stil hinausgeht. In einem Punkte stark ist dann die Traumphantasie von der Ermordung „des Weibes": wie das durch die Gewölbe springt, der Rächer hinterher, bis an einer Mauer (das ist der starke Punkt) der Tote sitzt. „Er achtet's nicht, und doch muß es geschehn; vor seinen Füßen drücken wir sie hin, da fällt das Beil!" Sie malt noch einmal, zu ihrer angenehmen Mutter sprechend, indem sie beginnt: „Was bluten muß? Dein eigenes Genick", — sie malt etwas vom Jäger, Rächer, von Todesnetzen. Schwarzrote Blutströme; Nacken, Krämpfe, Sterbensangst, Beil, das Weiße der Augen, Röcheln, — sie malt die Wonne aus, sie sterben zu sehn. Kurz: die Elektra beim Hofmannsthal ist ein Rachetier: wie etwa Jochanan beim Oskar Wilde ein Verzückungstier ist. Wie er nichts als ein stierer Prophet ist, von oben bis unten, von vorn bis hinten, wie er eine einzige Seite dauernd zeigt: so ist Elektra nichts als eine Blutträumerin, von oben bis unten, von hinten bis vorne. Auch Hofmannsthal drückt den Inhalt eines Menschen aus, indem er alles Sekundäre fortläßt, und durch Häufungen immer desselben Zuges. Und seine Elektra ist schwärmerisch groß, wenn sie die kaum zu vergessenden Worte der Wollust dieses einen Gefühls ruft:

„. . . . . nur der ist selig,
der seine Tat zu tun kommt! und selig,
wer ihn anrühren darf, und wer das Beil
ihm aus der Erde gräbt, und wer die Fackel
ihm hält, und wer die Tür ihm auftut, selig,
wer an der Türe horchen darf."

Sie malt vor Orest noch etwas Übergeworfenes, ein weißes Hemde, etwas ohne Augen, worauf man losschlägt und das die Arme nicht frei bekommen kann. Und nun die Schlächtereien selbst.

Schlächtereien — Hofmannsthal übernimmt den Zug, daß „kein Mann im Haus" ist. Zuerst Klytämnestras Todesschrei, — man kennt

von der Adelheid im Götz, wie stark so ein Todesschrei vom Nebenzimmer wirkt. Zuvor jedoch ein besondrer Nervenreiz: ein „furchtbares Warten". Hiernach Klytämnestras zweiter Schrei. „Von drinnen ein zweiter Schrei." Dann wird Ägisth geschlachtet. Er tritt „schreiend" an ein Fenster und „wird weggezerrt". Doch er erscheint bei Hofmannsthal noch ein zweites Mal an einem Fenster — und „wird fortgerissen". Nun erst . . .

Nun erst machen auch die Knechte ein Blutbad unter sich. Alle —

„. . . . . alle,
die leben, sind mit Blut bespritzt und haben
selbst Wunden, und doch strahlen alle, alle
umarmen sich —."

Ein Blutplätschern; wie etwa beim d'Annunzio noch über Rosen Blut strömt. Und jetzt, am Schluß, „wirft" Elektra „die Knie" und tanzt (nachdem sie schon zuvor den Ägisth umtanzt hatte mit einer Fackel), sie tanzt einen „namenlosen Tanz". Und tanzend bricht sie im Tode zusammen.

. . . Dieses Stück von vorn bis hinten ist: die Erfüllung eines Gefühls. Wir haben keinen Schlächterdurst; wir sehn daher einen Menschen, dessen Gefühle wir nicht teilen; der aber in einem riesenhaften Gefühl ganz aufgeht und untergeht. Und das ist das Fortreißende.

Wenn es gleich mehr wäre, falls er in unsren Gefühlen auf- und unterginge.

Hofmannsthal bietet eher l'art pour l'art als Menschlichkeiten. Er ist zeichnerischer als er empfinderisch ist. Er hat mehr Könnerschaft als Beseelung. Aber den Nurkünstlerstandpunkt einmal zugrunde gelegt, so gibt er etwas Einheitlich-Großartiges:

Die Phantasie auf der Beil-Saite.
Den steilen Totenrasetanz.

V.

Ecce artifex! möchte man sprechen. Das Ganze bildet schließlich eine exakte Blutraserei mit Stil. Alle hofmannsthalsche Kunst ist verinnerlichte Stilkunst; zum ersten Male jetzt mit durchbrechender Gewalt.

Immerhin: das Stück umfaßt auch Menschliches. War dieser Tanz nur eine Dekadentengrausamkeit? Und wenn er es war, so wär' es menschlich . . . Er war etwas mehr. Ich hatte so ein Lustgefühl vor diesem Ausströmen des Hasses; vor diesem Nichtmehrverhüllen. Es steckt wohl Antichristentum darin. Selig, wer seine Tat zu tun kommt, und selig, wer ihn anrühren darf, und wer das Beil ihm aus der Erde gräbt, — selig, selig, selig!

Symboliſtiſche Kunſt war oft (wagneriſch geſprochen) ein Feuerzauber ohne den Abſchied. Hier ſind aber etliche Züge, ganz außerhalb des Blutbilds, die meine Seele angehn. Wenn das Bildhafte zerfloß, erinnert man ſich an die ſtillere Scham des Elektra-Tiers, als der Bruder gekommen iſt; als an etwas Menſchlich-Ergreifendes. Oder: Die Totſchlägerin Klytämneſtra weiß von dem Vorher, von dem Nachher der Tat, vom Augenblicke ſelber weiß ſie nicht, — man ſpürt einen Menſchen-Schauer, im kalten Gefühl des Unbewußten, das uns reitet. Man ſieht jenes Taumeln der Begriffe, das ein hofmannsthalſcher „Brief" an den Lord Baco von Verulam ſchwermütig dargelegt hat. Aber das Menſchenvollſte ſind ein paar Worte der Chryſothemis:

Und kann's nicht faſſen, daß ich nicht mehr jung bin.
Wo iſt denn alles hingekommen, wo denn?
Es iſt ja nicht ein Waſſer, das vorbeirinnt,
es iſt ja nicht ein Garn, das von der Spule
herunter fliegt und fliegt, ich bin's ja, ich!

Ruhepunkte in der Phantaſie des Haſſes, — im Totentanz, der mit Raſerei und maleriſcher Tierheit das Hauptſtück bleibt.

VI.

Iſt nun das Ganze etwas zu Bejubelndes, ein Vorteil, ein Gewinn, eine Errungenſchaft?

Es iſt — genau ausgedrückt — eine artiſtiſche Tat. Sicherlich gibt die Arbeit mehr einen ſtarken Eindruck als eine tiefe Nachwirkung. Nach achtundvierzig Stunden ſchweigt ſie nämlich. Aber warum das Theater ſolche gewiſſermaßen ſeeliſche Farbeneinzelreize verſchwören müßte, leuchtet nicht ein; zumal wenn ſie Herrlichkeiten wie dieſes Blutgedicht umſchließen (und etliche Menſchlichkeiten auch). Ich finde hier das anſcheinend ſiegreiche Trachten nach einer neuen Ausdrucksform. Ein Glied in der Kette, deren andere Glieder D'Annunzio, Oscar Wilde, auch Maeterlinck heißen.

Ich ſage nicht, daß man auf dieſe Art allein ſelig werden kann.

Mein Endgefühl vor dieſer Strahlenkunſt iſt kein ſtürmiſches „Jawohl!" aber ein klares „Warum nicht?"

1903. 1. Dezember.

Max Halbe. Georg Hirschfeld

Agnes Jordan und Mutter Erde

(Un poco quasi una fantasia.)

I.

Bei Brahms, opus 63, 2, 8, tönen langsam die Worte: „O wüßt' ich doch den Weg zurück; den lieben Weg zum Kinderland!" Eine summende, klagende Melodie. Wie aus der Ferne, voll Sehnsucht. Sie summt dunkel durch die Seele eines Helden von Halbe: des Gestrandeten, der die Mutter nach langer Trennung nahe fühlt, die Erde, und doch den Rückweg zu ihr nicht findet. O zeigt mir doch —

O zeigt mir doch den Weg zurück,
Den lieben Weg zum Kinderland!
Vergebens such' ich nach dem Glück,
Ringsum ist öder Strand!

So schließt das Lied; eintönig-weich aufsteigende, eintönig-leis absteigende Laute erklingen. (Die E-dur-Tonart ist auf Vergänglichkeit behandelt.) In diesem fernen Gesang ruht verhüllt das Schicksal des Helden. Was tut es, Zeitgenossen, daß der Elegische ein Redakteur ist? Hat nicht ein Redakteur Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Er hat sie! Dieser Redakteur ist ein Problematiker. Er ist von Halbe. Ein Vetter aller halbeschen Problematiker. Auch der Letzte und Leidenschaftlichste, dieser zur Erde kehrende Paul Warkentin, stirbt am Widerstreit seiner zarten Anlage mit einer schroffen Zeit. „Ein Künstler hätt' ich werden können, im Leben oder in der Kunst, gleichviel!" sagt er, als es zu spät ist. Eine Frau zwingt ihn auf den Weg strebender, harter Zweckmäßigkeit. Zwischen zwei Frauen steht er wie John Gabriel Borkman: er ist an eine Kalte, Schroffe gefesselt und wendet sich spät der milden Jugendgeliebten zu. In einem Ahnensaal erfüllt sich sein Schicksal. Der Geisteskämpfer, der nie ein Kämpfer und nie ausgeprägt geistig war, taumelt zurück zu naiver Schönheit und naiver Lust. Eine Verlorene, eine Gefundene legt die geliebte Hand auf seine Stirn. Antoinette heißt sie; schön und seltsam. Wie aus versunkener Ferne steigt der Name empor: Antoinette. Sie selber hat ein Schicksal und ihre Hand den Schmerzenszug. Eiapopeia, sie trägt ihn weich, eiapopeia ins himmlische Reich.

Zeitgenossen! streift ab von euch kritische Kleinlichkeit, verlöscht das Licht, wißt in sammtene Dämmerung zu tauchen, beugt euren Magisterwahnsinn der Dichterschwermut. In diesem unfertigen und widerstandsschwachen Werk spricht hinreißend die tumbe Kühnheit eines weichen, wahren Dichters. Er hat den Mut, dem ringenden Streben, dem Tatendasein, der „modernen" oder nicht modernen Bewegung abzuwinken. Er gibt den Kampf naiv und schwermütig auf. Durch ferne Melodieen eingewiegt, mit schlafendem Geist, entschweben Zwei dem Widrigen und Grellen des Erdenringens auf einen dunklen, dunklen Stern. Süße Vernichtung dämmert herauf, mit lang geahnter, lang ersehnter Wollust, mit letzten Seligkeiten unergründlich. „Nicht, Paulchen, wir beiden Verlorenen?!" sagt Antoinette von Laskowska lächelnd. Und wie er sie als Kind gesehen, unter den Erlen im Park, so ruft sie zum Sterben: „Komm', Paulchen, komm'!" Aus Vergangenheit gewoben, aus dunklen Träumen und versinkenden holden Schatten ist dieses Drama. Jugendgeliebte haben sich getrennt, Jugendgeliebte sehen sich wieder, Jugendgeliebte kosten noch einmal den seligsten Rausch, Jugendgeliebte reiten gemeinsam den Ritt in den Tod. Vergehen — Vergehen! Nicht vieles in der jetzigen Dichtung ist naiver als so ein einfältig-süßer Ehebruch melancholischer Gefährten. Ein trauriges, schlichtes, katholisches Küssen und Sterben. Das Drama von den einsamen Kindermenschen.

Hauptmanns Anna Mahr ist ein geistig freigewordenes Weib, sie wird für Johannes die Erlösung. Das Gegenteil bietet Halbe. Antoinette wird für den Helden die Erlösung vom freigewordenen Weib. Soll ein Paroli darin liegen? Vielleicht; vielleicht nicht. Reizvoll wäre der naive Mut. Dieser Paul Warkentin läßt alles im Stich für ein süßes Schaf, die Laskowsken. Die sagt: „Was ich kann und was ich nicht kann, steht bei Gott." Sie sagt schlicht: „Sollen wir leben als Spott der Menschen? Ich kann nicht, Paul!" Aber sie ruft auch: „Schön bin ich noch und jung und doch werf' ich's fort! Ich fürcht' mich nicht!" Ein wehender Kinderreiz umschwebt sie, schwere süße verrauschende Trauer, ein Strahl von Weichheit und Erinnerung liegt um das blasse Gesichtchen. Sie kann sein, was sie will: für den Helden ist sie alles. Sie ist für ihn: Antoinette ... Er läßt also die Frauenbewegung Frauenbewegung sein und hustet auf die Lebensaufgabe. Als Lassalle in seinem Liebesleid um Helene Dönniges mit sich rang, goß er insgeheim sein Herz aus; er schrieb: die Arbeiterfrage und der Sozialismus gingen ihn überhaupt nichts an; ihre Lösung sei wahrhaftig Nebensache. Ich habe das schon oft gedacht. Ich denk' es meistens. Ist es nicht natürlicher, bei immerhin vorübergehendem Aufenthalt auf diesem Erd-

ball, sich mit eignen Angelegenheiten zu befassen, als mit den Angelegenheiten fremder Leute. Ist es denn bedeutend, Ordnung in die Dinge der Mitbürger zu bringen? Nein, Zeitgenossen, es ist nicht bedeutend. Ewigkeiten erblühen durch die Bewegung einer einzigen Frau mehr als durch eine Frauenbewegung. Wir besseren Wanderer schätzen den Typus Byron siebzehn Mal und ein halbes höher als den Typus Bismarck. Am Typ des Rabbi Joschua, zaubervollen Angedenkens, aus Nazareth, scheitern solche Erwägungen zuweilen. Immerhin: Welten öffnen sich durch eine einzige Kreatur, auch etwan durch die Fähigkeit, in der Dämmerung auf dem Pianoforte zu phantasieren, auch etwan durch eine nächtliche Fahrt an der grollenden Küste Englands, auch etwan durch ein einsames Gespräch mit einer Schwester, namens Annchen, — Welten öffnen sich eher als beim Ordnungmachen und bei sozialem Bewußtsein. Das sind Stimmungen, wie sie manche Stunde weckt. Ich glaube, auch die letzte Stunde. Halbe hat so einen Individualismus zu schwermütiger Leidenschaft gestaltet, und hier liegt in seinem Werk das Hinreißende.

II.

Er mußte nicht unbedingt bankrotte Menschen nehmen: doch er nahm sie. Ja, die Charaktere dieser zwei Problematiker vermag er zu zeichnen ... Noch ein humoristischer Episodencharakter gelingt ihm, und glänzend: Laskowski; der niedrige, schlaue, unausstehliche Gatte. Doch als der Dichter eine Seele positiv und feiner gegliedert geben soll, die Gattin Hella, da scheitert er. Das Individualisieren ist seines Könnens nicht: ihm liegen bloß die süßen Schemen. Diese Hella soll geschlechtslos, kalt, willensstark, modernoman sein. Aber sie hat mehr die Pose ihres Charakters, als ihren Charakter. Sie ist mehr ein Gerüst als eine Gestalt. So wird ihr Haupt von Komik rasch umwittert.

Ungeschickt und problematisch ist im Einzelnen das ganze Werk; als ob Halbe hier von neuem angefangen hätte dichten zu lernen. Auch zerstört das Buch Eindrücke, die eine verkürzte Bühnenfassung gegeben hat. Und Kaffeebreite herrscht wie in frühen halbeschen Zeiten. Das Drama ist nicht nur zerfließend, sondern gesprächig. Ganz halbisch stehen lange Nichtigkeiten in wundervollen Szenen. Taktfehler in der Mischung des Romantischen. In einer Liebesszene, die im ganzen Organismus der Dichtung hinreißend wirkt, schlägt dem Hörer irgend ein Wort ins Gesicht. Nicht ein Wort: Worte, Worte, Sätze, halbe Seiten. Gezierte Töne wie in scheinbar überwundener Zeit. Der Ausruf des Mannes: „Ich küsse dich viel tausendmal!" mit der süßlichen Antwort der Geliebten „Und ich dich wieder viel tausendmal!" Ich scheide zwei Arten

halbescher Romantik. Die minderwertige ist Novellenromantik. Hierhin gehört etwa der Zug, daß die Heldin, um interessanter zu werden, Polin sein muß, obgleich sie keine polnischen Züge hat. In einem früheren Drama Halbes hatte ein Totengräber in seinem Leben 998 Tote begraben, sodaß es am Schluß, mit zwei Leichen, seltsamerweise rund tausend sind. In dem jüngsten Werk müssen zufällig zehn Jahre „auf den Tag" verflossen sein, nach der maßgebenden Familienkatastrophe. Und wenn Tante im vierten Akt sagt: „Die Zeit zwischen Weihnachten und drei König, Paulchen, — wenn da wer stirbt . . ." (sie stockt plötzlich); so murmelt etwas in den Hörern: —! —!

Doch die andere Art seiner Romantik ist Volksliedromantik. Auch in diesem Werk erinnert etwas an das Volkslied; oder eine verklungene Erzählung, die von Mund zu Mund durch die Nacht der Zeiten zieht, irgend eine halbverschollene. Hier liegt diese Anmut in der dunklen Liebe und dem Tode zweier Entlaufenen. Volksliedreize sind gestreift in der ganzen Einfachheit und Weichheit und naiven Schwermut des Schauspiels. Nebel und Reif lagert um die beiden Gestalten, umschleiert die Konturen. Gestorben, verdorben.

Weil nun Max Halbe ein so seltener und süßer Stimmungsbringer ist, müssen wir am Ende anfangen uns in seine schrecklichen Schwächen zu schicken. Er wird sich nicht ändern! Wir folgen diesen unzulänglichen Dramen doch mit fast sinnlichem Genießen. Und statt zu rufen: „berauschend, aber problematisch!" rufen wir vielleicht einmal: „Problematisch, aber berauschend!"

III.

Auch schwache Stücke können den Ewigkeitszug tragen. Halbes Stück ist schwach und trägt ihn. Georg Hirschfelds Drama ist nicht stark: und trägt ihn.

Wenn bei Halbe die Stimmung herbstlich ist, mit einem einzig herübergewehten Klang aus alten sommerlichen Tagen; so ziehn durch Hirschfelds ernstes Lebensstück die Zeiten alle, der Winter und auch der Frühling und was sie trennt, und es tönt das Rauschen, das über den Menschen und Dingen ist, das stumme, ferne, wenn sie kämpfen und lieben und Schmerzen und Seligkeiten sie erschüttern und sie lachen und nachdenken; und das forttönt über ihnen, wenn sie zum Frieden des Abends gekommen sind, oder des Nachmittags, und ein bißchen schlafen; und das tönen wird, wenn diese ganze gequetschte Kugel eine kühlere Temperatur haben wird, sodaß strenges Silentium herrscht. Vorläufig kribbeln und krabbeln die Milben, hassen sich, lieben sich, streiten sich, beschlafen sich, schaffen Pein, schaffen Wonne, erleben Seligstes und Er-

bärmlichstes, zetern und prunken, träumen auch und fühlen sich gekränkt, werden alt und werden jung. So eine Familie in der Erscheinungen Flucht, die Gefühle und Schicksale eines Organismus, Werden, Kämpfen und Vergehen, und wieder Werden und Kämpfen und Vergehen läßt Georg Hirschfeld heraufsteigen. Auch, was an Ungelöstem zwischen dem Werden und dem Vergehen in die Seele schleicht, was an früh aufdämmernder Sehnsucht und an beklemmenden Rätseln und an banger Wonne, das redet hier unausgesprochen. Man braucht nur hinzuhören. Das Drama von Agnes Jordan ist eine Lebenssache. Es wirken Hoffnungen, Enttäuschungen, schneidender Schmerz, kleine Sorgen und die großen Sorgen der Seele, Vergänglichkeit, Liebe, Freundschaft, späte Tröstungen, später Humor, ein ruhigerer Abend — und noch einmal der Anfang dieses schmerzlich-heiteren Existierens im folgenden Geschlecht. Eine Lebenssache, säg' ich.

So wird die Stimmung dieses Werks eine Lebensstimmung. Durch einen letzten Akt erscheint es auf eine Höhe gehoben, die es vorher zweifellos nicht hat. Von hier aus aber ist es zu beurteilen. Halbe ist ein offenkundiger Stimmungspoet: Hirschfeld mehr ein heimlicher. Die Stimmung kommt bei ihm unterseeischer heraus und allgemeiner. Es gibt bei Hirschfeld nicht Ahnenbilder in Öl, die romantisch nach einer Liebesszene angerufen werden. Aber Photographien in alltäglichen Zimmern, und sie erinnern still und tief an die guten und komischen Menschen, die den Bewohnern einst teuer gewesen sind und jetzt in der Schönhauser Allee liegen. Ein Wort der Agnes zu ihrem Sohn gilt für Hirschfeld, wenn man ihn mit Halbe vergleicht. „Du Realist!" möcht' man sprechen. Und er könnte doch mit diesem Sohn lächeln und antworten: „Ojeses!" . . . Frühlingsstimmung und Friedhofsstimmung schwebt zuletzt über seinem Gebilde wundersam. Zwischen den Hingegangenen und den Heranlebenden steht eine Frau, jung und alt, schön und ergraut; Tiefstes weckend. Es ist die Gebärerin, die Ewige, die tiefer als wir verwachsen ist mit dem Leben, mit der dauernden Erneuung und Erhaltung. Die am eignen Leibe mit wilden Schmerzen spürt, wovon wir bloß das nicht unbeträchtliche Vergnügen haben. So böse die Neigung der Familie Sommer für Sentenzen ist — Agnes, Onkel Adolf, Vater Sommer tun sich keinen Zwang an — so wahr spricht doch dieser letztgenannte Graukopf, wenn er ruft: „Im Weibe liegt die Ewigkeit." Zwischen Hingegangenen und Heranlebenden steht die Eine, mit dem Schmerzenszug, und in ihrer Stimme zittern zugleich Ahnung und Erinnerung; in ihrem Herzen verschwimmen Schauer und Seligkeit. Die Mutter hat mit dem Sohn ein stockendes Gespräch. Es ist das Herr-

lichste dieses reichen Werks. Nicht vertan und nicht versungen! wird man allein um deswillen dem Dichter zurufen; nicht vertan und nicht versungen! Der Sohn gesteht ihr in einer Stunde, über der das Rauschen tönender und wahrnehmbarer zieht, was ihn mit weher Lust und zagender Sehnsucht vor dem Leben bewegt. Sie fühlt, wieviel er von ihr hat, wieviel ihn über sie hinaushebt, wie weit sie sein Schicksal ist; und der tiefe und einzige Zusammenhang zwischen Sohn und Mutter erhält in einer nichtzuvergessenden Offenbarung Gestalt. Nicht in den arrangierten Einzelheiten und Worten: im allgemeinsten Inhalt der Szene. Nicht das, was der Sohn sagt; das, was die Mutter nicht sagt, erschüttert. Die Hörer dürfen hier den Hut abnehmen! Und wissen nicht, ob es nur vor der eignen Mutter geschieht, oder vor der weiten, ewigen Natur. Lebensstimmung, Zeitgenossen, — Lebensstimmung!

IV.

Vorher ist dieses Drama weniger tief. Die Partei der alten ehrlichen Israeliten, Vater Sommer und Onkel Adolf nebst Agnes, spendet Sentenzen und Sentenzen. Es ruht dann auf dem Werk ein gewisser ebräischer Konfirmations-Festesglanz. Sowie in Halbes Todespoesie ein schwermütiges Echo verrauschter Napfkuchenakkorde erklingt. Wahrlich, gefühlvolle Weichheit wie sie Hirschfeld bietet, kann nicht überboten werden. Eine Dolorosa steht neben einem Handlungsreisenden, fünf Akte lang. Ein Engel neben einem Ekel, fünf Akte lang. Eine Genoveva neben einem Scheusal, fünf Akte lang. Hirschfeld kontrastiert die Weltanschauungen Schillers und eines Konfektionsjuden: der Unterschied und die Unvereinbarkeit springt früh in die Augen. Fein ist, wie er diesen Gustav Jordan gemalt hat. Eine ausgetragene Gestalt, von einem still verwegenen Betrachter erfaßt; sie wird neben der Stimmung des Ganzen das Bleibende an diesem, trotz allem, reichen und verheißungsreichen Werk sein.

Der Fehler liegt im Melodramatischen. Hirschfeld hätte eine Lebenssache geben können, ohne eine so rührsame zu geben. Mitleid mit verlassenen Kindern, Erkrankung, Angst, tränenreiche Heimkehr der Mutter: es sind recht dagewesene Dinge und (was hier den Ausschlag gibt) ohne eine neue Art der Betrachtung; ohne eine besonders tiefe Art der Betrachtung. Auf diesem Umstand ruhen schließlich die ablehnenden Gefühle. Noch auf was andrem. Es hätte sich am Ende ein Standpunkt finden lassen, gegen diesen Mann und diese Frau eine tiefere Gerechtigkeit zu üben. Ihr Verhältnis ist nicht allseitig gesehn; bloß

einseitig. Bloß von ihr zu ihm: nicht von ihm zu ihr. Dadurch entsteht ein frauenweichlicher Zug.

Und grade den können wir heute gut entbehren.

V.

Wenn ich ein Genie wäre (ich habe bloß keine Zeit), würde ich Sturmwind auf die Bühne bringen. Bloß keine Zeit hab' ich. Etwas Lachendes, Schneidendes, daß es klatscht. Götter anulken. Gegen Jehova rüdig werden. Apostel kitzeln. Nicht zittern, daß ein Floh gequetscht werden könnte. Vom Rand eines Sterns in das All —. Als geschlossene Persönlichkeit. Und durch den Weltenraum brüllen im österreichischen Dialekt: „Es kann mir nix g'schehgn! Sie — nix kann mir g'schehgn!" Sturm möcht' ich sein. Nicht das, was Ihr seid, Hirschfeld und Halbe; Äolsharfenisten. (Wenn ich bloß Zeit hätte!)

VI.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — Zeitgenossen! Zeitgenossen!! — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

1897. 1. November

Halbes Anfänge

„Es gibt Personen, denen ich wohl will, und wünschte, ihnen besser wollen zu können.
Goethe, Sprüche in Prosa.

I.

Ich will das Urbild eines Problematikers entwerfen — mit seinen liebenswerten Zügen.

Das allgemeinste Merkmal Halbes ist ja das Nichterreichenkönnen. Sein bestes Werk, „Jugend", hat einen Knacks. Hierin liegt sein Schicksal. Wer den Mann durch sieben Jahre betrachtet, vom „Emporkömmling" bis zur „Lebenswende", von 1889 bis 1896: der staunt über die geringe Zahl durchgängiger Züge; dagegen eine verblüffende Art der Entwicklung, ein Ding ohne Prinzip; Heraustaumeln aus beschrittenen Bahnen, nervöses Tasten, wüster Hasard.

Er ist nicht von der Art, die neun große Werke schafft und beim zehnten furchtbar danebengreift; er macht Gut und Schlecht gleich neben-

einander. Es blitzt einmal auf, Glut ergießt sich in ein lebensheißes Werk, da kommt die Grenze, wo er versagt, — Knacks. Das allgemeinste Merkmal Halbes ist: das Nichterreichkönnen.

Mag man fühlen, wie gerade solche Naturen kritischer Schonung bedürften: man wird doch die Wahrheit sagen müssen. Denn unser Ziel ist: als Kritiker einen Standpunkt einzunehmen, den der Literarhistoriker in fünfundzwanzig Jahren haben wird. Es steht also zu befürchten, daß nicht vieles von diesem flackernden Licht die Zeiten überdauern wird. Ein Problematiker von urbildlicher Geltung.

II.

Der halb Verzagende sieht auch am Leben das Problematische zuerst, zuletzt. Er gibt in der „Lebenswende" ein Korps von Problematikern. Er gibt im Eisgang einen jungen Problematiker, der seine Halbheit durch nichts als freiwilligen Tod aus der Welt schaffen kann. Er gibt im Ernst Winter, der den Mittelpunkt der „Freien Liebe" bildet und nicht weiß, was er will, nochmals einen Problematiker. Er gibt im ersten Drama einen reinen Problematiker: den Sohn des „Emporkömmlings", einen zarten, müden Ruhesucher . . . schon in der Studentenzeit.

Schärfer spricht das Problematische aus allgemeinen Stimmungen. Der Hauch über den Dingen ist zuweilen merkwürdig trübe. Das Leben ist eine Hühnerleiter, sagt Halbe; achselzuckend und schwermütig und verzichtend.

Eine Hühnerleiter. Alles geht in die Brüche. Freundschaft hält auch nicht Stand. „Freundschaft, Liebe," heißt es im ersten Stück, „glaubst du wirklich, daß sie jemals existiert haben?... in der Wirklichkeit gibt's nichts dergleichen, da ist jeder der Feind des andern, da sucht jeder den andern zu vernichten und zu verraten." In der „Lebenswende" ruft einer von zwei Freunden: „Was ist denn Freundschaft viel anderes, als Streit, Kampf, Reibung!" So gesteht Halbe bis zuletzt der Freundschaft keine Geltung zu.

Er hat dieses Werk „seinem Freunde Otto Erich Hartleben" gewidmet.

III.

Halbe versucht sozial zu werden; nennt sein erstes Stück ein soziales Trauerspiel. Daß ein Fleißiger über einen Lässigen siegt, ist so sozial nicht. Von den geschlechtsverschiedenen Kindern der beiden Gegner fühlt sich ein jegliches getrieben, den ärgsten Feind aufs herzlichste zu lieben. Der Sohn des Emporkömmlings hat einen Literaten aufs Dorf gebracht. Vor vielen Jahren hat der hartherzige Emporkömmling seine Schwester

verstoßen, eine arme Dienstmagd, die sich in der Stadt verging („sie war ein kräftiges Mädchen, und so war's natürlich (!) ein Junge"). Dieser Junge — es ist der mitgebrachte Literat — tritt mit theatralischem Hohn vor den Oheim. Das Haus des Oheims brennt ab, er schlägt seinen Gegner tot, sein Sohn erhängt sich, die Frau geht auf und davon, und ein Totengräber, der bis dahin neunhundertachtundneunzig Leichen eingescharrt hat, murmelt, daß es jetzt tausend sind. Das Soziale ist etwas in den Schatten gedrängt.

„Eisgang" ist sozialer. Hier ist Halbe zum ersten Mal Beobachter. Vieles echt in der Farbe. Tötliche Gereiztheit des geplagten Besitzers ... und der stumpfe, halb heimliche, schwere Widerstand ländlicher Arbeiter. Der Eisgang, die Riesenbewegung, die zertrümmernd und befreiend anbricht, wird von der Ferne gesehen, — der Versuch eines sozialen Dramas vor den Webern.

Aber die Bewegung ist nur der Schatten, von dem sich die Gestalt eines rassendegenerierten Idealisten abhebt. Er steht zu dem Neuen und kann das Alte nicht lassen, er ist ein Halbescher. Wenn er ins Wasser geht, ist niemand zu der Überzeugung gezwungen: er mußte. Es war sein guter Wille. Breite, träge, stagnierende Zustände. Apathie. Halbe verfällt immer dahin. Ist es das Erbe seiner Nerven, sein germanisches Erbe? Halbe hat vor Hauptmann ein soziales Drama beinahe gekonnt. „Beinahe" heißt das Wort, das für den Mann schicksalsvoll ist.

IV.

Seine Problematiker und sein Soziales haben wir gesehn. Bleibt die Liebe. Sein schlechtestes Stück heißt „Freie Liebe"; sein bestes „Jugend". Halbe hatte die Familie Selicke kennen gelernt. Zu aller Erschlaffung und aller nationalen Schwerblütigkeit hatte ihm dieses Eine noch gefehlt; die Stumpfheit aus Prinzip. So hat er hier das Unbeschreibliche getan: er hat die Liebe selbst verselickigt. Nichts wird geschenkt. Die Notiz der Vossischen Zeitung, daß ein Schneefall der Stadt Berlin mehr als fünfzehntausend Mark kostet, muß erzählt werden. Eine mit Worten so wenig zu schildernde Langweiligkeit ist nie dagewesen. Die freie Liebe zwischen einem Problematiker und einer Hausfrauenstütze, die beide vor einem Schutzmann in noch freiere Zonen fliehen, ist gänzlich wirr. Zu den unerhörten Eigenschaften dieses Dramas gesellt sich eine letzte: daß es in Guben einen Verleger fand.

... Drei Jahre später die „Jugend". Wenn er dort eine Gestalt skizziert: „In seinem schnellen und abgebrochenen Sprechen offenbart sich ein heftiger und jäh umschlagender Charakter", so erkennen wir ihn selbst.

Selbsterlebt muß dieses Werk sein. Bei der Erinnerung beginnt das Herz zu schlagen, es ist als ob die Fenster aufgerissen würden und Frühlingsluft selig schwer hereinströmte, — „jauchzen möcht' ich, möchte weinen," (sagt Eichendorff). Diese Stimmung, dieser süße, wehende Reiz, der die Seelen öffnet und alles heraufsteigen läßt, was jemals hold gewesen, das ganze, tiefe, schmerzenvolle Glück, das leuchtet aus der Dichtung. Nicht nur die gerade Äußerung des seligen Triebs: auch Freiheit, Freiheit, Freiheit! Wie einfach, wenn gleich nach der Ankunft Annchen sagt: „Ich möchte am liebsten immerfort stehen und Dich ansehen." Hans (mit krampfhaftem Händedruck): „Und ich Dich!" Dann, als sie schon von halber Tragik umwittert sind, spricht der Junge: „Weißt Du, was ich könnt'! Ich könnt Dich gleich totküssen." Annchen (in seinen Armen): „Und ich Dich aufessen!"

Annchen muß sterben. In dem Schluß liegt die bekannte Schwäche des Dramas. Und doch: sterben muß sie. Der Reiz, der aus dieser Tragik volksliedhaft das Werk umströmt, wäre sonst verloren. Kein Ausweg! Es bleibt ein unheilbarer Knacks. Und noch ein Knacks: das romanhafte Element. Rührende Erzählung eines grauen Landpfarrers. Dieser Überschuß von Empfindsamkeit wird an dem Werke fressen wie Rost und es zersetzen. Halbe hat einen Wurf getan — beinahe.

V.

Die Lustigkeit nervöser Naturen hat etwas Krampfiges. Der „Amerikafahrer" zeigt den Humor, daß der Nachtwächter-Gatte ins Horn bläst, während die Frau abendlichen Besuch hat. Aber bauchgrimmige Verse. Mit Wehklagen erfüllt man sein Arbeitszimmer beim Lesen dieses Scherzspiels.

Die Fähigkeit, Stimmungen zu zeichnen, bleibt Halbes bestes Erbteil. In der Wachtbude, über dem Weichsel-Eisgang, war eine ganz seltsame: voll nächtiger Verschollenheit und fernen, ahnenden Heraufdämmerns neuer Dinge. Dann kam die Jugend mit „Lang, lang ist's her"; zuletzt „Schier dreißig Jahre bist du alt"; — beide Volkslieder, grade diese beiden, hatten schon in der „Freien Liebe" nebeneinandergestanden. . . . Hierdurch bekommt auch seine Stimmungsmalerei einen leisen Knacks. Halbe gibt mehr als Lindau im „Johannestrieb" mit den drei Sonnen. Bei Halbe fühlt man das Glück, einem Volk anzugehören, das solche Lieder hat. Aber ein drittes Mal dürfte er doch nicht wagen, mit der letzten Rose zu arbeiten.

Ein Problematiker, wie er im Buche steht, — mit liebenswerten Zügen.

1896. 1. Februar.

Proben vom späten Halbe

I.

Die Heimatlosen. Lottchen — so nennen wir ein junges Mädchen in den leidenschaftlichsten Jahren und aus Danzig — Lottchen reist nach Berlin. Sie fällt einem Agrarier in die Hände. Lottchen ist voll Lebensgier. Der Agrarier ist ein Übermensch (das gehört sich auch, um Lottchen zu deflorieren). Was kommen mußte, kommt. In den Ozean schiffte mit tausend Masten das Lottchen; still, mit einem Leck im Kahn, nimmt sich Lottchen das Leben. In Danzig war ihre Heimat nicht mehr; unter den Übermenschen noch nicht. . . . An Lottchen ist immerhin fühlbar, daß der alte Halbe das Werk schrieb. Ein junges Ding, voll Scheu vor seligem Verderben, voll Gier nach verderblicher Seligkeit. Die Motte und das Licht. Warum ist die Gestalt trotzdem lächerlich? Darum: weil sie nicht in einem Zuge dichterisch ist. Halbe gab nicht das Schluchzen und das Jauchzen, das über die physiologischen Dummheiten dieser Gans hinwegführte.

Halbe und das Volkslied . . . In einem Jugendwerk von der freien Liebe wird „Schier dreißig Jahre bist du alt" gesungen, daneben „Lang, lang ist's her". Im Drama von Annchen und Hanschen wieder „Lang, lang ist's her". In der Lebenswende wieder „Schier dreißig Jahre bist du alt". In „Mutter Erde" wird die Stimmung beim Leichendiner durch Gaudeamus igitur gesteigert. Im „Eroberer" singt eine Schauspielerin ein wälsches Liedlein. Jetzt in den Heimatlosen wird bei schwermütiger Stimmung „O Tannebaum, o Tannebaum" gesungen.

Lottchen und der Agrarier reden vor Liebe per Prinzessin und per Herzkönig. (Man bekommt Leibschneiden.) Annchen und Hanschen fanden noch natürliche Töne: sie wollten einander bloß auffressen.

Lang, lang ist's her.

II.

M. Halbe hat im Grunde viel Nüchternheit . . . und greift sehnsuchtsvoll nach Poesie. Aus diesem Gemisch ergibt sich seine Zwitterart, die (so gewiß er in seinen besten Stunden ans Volkslied erinnerte) in seinen schlechtesten an einen Leierkasten mahnt. Der „Strom" ist im Stoffe verwandt mit dem Geheimnis der alten Mamsell. „Vater! Vater! Weshalb hast du dein Wort nicht gehalten? . . ." ruft einer im Anfang. Und so kommt es auch.

Was ist das Rezept für Halbes Zwitterpoesie? Erstens: es sagt etwan eine alte Frau: „Wenn man am Dreikönigstag das und das tut, stirbt einer.“ Oder so. Zweitens: es wird auf dunkle Zeiten angespielt, „die mal gewesen sind.“ Drittens: man singt die letzte Rose.

Diesmal ist bloß ein Testament vor Zeiten unterschlagen worden; und drei Brüder haben ein Mädchen lieb. Sonst nichts. Ein Knabe, ein Mann und ein Jüngling-Mann. Der eine mußte in die Ferne wandern. (Und so.) Der Dichter hat ja was Liebenswürdiges mit diesem Balladentum — aber die Behandlung im Einzelnen ist furchtbar. Vor Zeiten starben diesmal noch zwei Kinder und lagen da; (der Baumeister Solneß wird verdrehorgelt).

Nicht erörtern! nur noch feststellen. Halbes Ehemann spricht: „Laß uns ein neues Leben anfangen.“ Worauf die Frau: „Ein neues Leben, wir zwei? . . . Damit sie wieder da liegen?!“ Und so. Heinrich sagt: „Armes, armes Kind! (draußen heult der Sturm hohler, die Wolken jagen, plötzlich bricht die sinkende Sonne voll ins Zimmer). Da! Sieh die Sonne, Renate!“ Er fragt, woran sie das erinnere. Er antwortet selbst: „An unsre Schulzeit in Marienburg.“ Und Renate: „Das große Zimmer bei Tante Malchen. Ja, ja!“

Ja, ja.

Als die Sonne fort ist, sagt Heinrich „fröhlich“: „Und ich behaupte, sie kommt wieder.“ Worauf Renate („versunken“): „Nie, nie mehr wieder, Heinrich! Was dahin ist, ist dahin.“ Oder der jüngste Bruder spricht von seiner Verzweiflung und sagt: „Im Mahlauer Bruch ist Platz genug. Aber der Weidenast hats nicht zugegeben.“ Und so. Oder er spricht vom Abendstern und sagt: „Denk' an den Abendstern, Renate! Soll der gelogen haben?“ Nachher sagt er: „Der Abendstern hat also doch gelogen! Verflucht soll er sein! Verflucht in Ewigkeit!“

Im selben Augenblick, wo die Menschen aneinandergeraten, kommt auch jemand hineingestürzt und schreit: „Eisgang! Eisgang!“ Was vorauszusehn war.

Dies alles zeigt einen Bankert, erzeugt von der Poesie mit der Nüchternheit.

O Tannebaum . . . o Tannebaum . . .

Hirschfelds Pauline

Ne sit ancillae tibi amor pudori.

Die Heldin ist dienenden Standes. Wer sollte dagegen etwas einwenden! Wer? Heinrich Hart. Jeder Dichter sei, was er schaffe, sagt er; und wenn im Shakespeare ein Cäsar stecke, so in Georg Hirschfeld sicher ein Stück Dienstbotennatur.

Steckt in Hirschfeld eine Köchin, weil er sie hier zur Heldin machte, so steckt in Hirschfeld auch ein neurasthenischer junger Musiker, desgleichen eine Familienmutter mit unglücklicher Ehe, desgleichen ein gigantenhaft-verschrobener Bergseenachbar, desgleichen ein tyrannischer Konfektionsjude, desgleichen ein irrsinnig gewordener Herr Funk, desgleichen ein tapferes Fabrikmädchen, desgleichen ein kleisteskranker Gymnasiast. Was doch alles dieser Jüngling in sich verbirgt!

Auf den Vergleich mit Shakespeare hat Zola eine Antwort gegeben in der Vorrede zum dramatisierten Assommoir. Freilich, ich möchte sie nicht gegeben haben. Hamlet solle (so fragt er) einen stärkeren Anteil wecken als der Säufer Coupeau? Er fragt ganz naiv: warum? Er schiert sich den Teufel um Hamlet, den er nicht greifen kann, der ein Rätsel bleibe, während der Arbeiter Coupeau, den er alle Tage trifft, ihn tief bewege . . . Der vierte Stand als Monopol für die Dichtung: nie! Aber wer spricht von Monopol? Wenn Henschel, wenn Pauline, wenn Coupeau, wenn der Knecht Nikita, wenn Germinie, wenn Juliens Lakai zu Helden werden: muß das eine Verflachung sein? Was denkt Ihr von Ruth? Mir ist, als war sie eine Dienerin. Scheint dieser Zug nicht besonders herrlich, daß unsere Gegenwart auch Tieren Romane und Novellen widmet, im vertieften Bewußtsein eigner schwindender Gottähnlichkeit? Daß der Däne Gjellerup einen Gaul, der Exotiker Kipling einen Elephanten zum Helden macht? Spinoza hatte für Tiere nichts übrig, Schopenhauer alles; das ist die Entwicklung. Hirschfeld nahm kein Tier, sondern eine Köchin. Heinrich Hart, warum klagen Sie, es stecke in ihm eine Köchin?

Ich klage, daß, als er sie wählte, nicht mehr von einer Köchin in ihm steckte. Man weiß nicht, wo Pauline dient. Hirschfeld wird sagen: bei Sperlings. Ich möchte sagen: zwischen Leinwänden mit perspektivischer Malerei. Als ein Graf Erinnerungen an die Jugend aufruft, wird sie bei der Küchenarbeit melancholisch, — „eine Träne fällt

ihr auf das Metall.“ Pauline ist sehr anständig. Mutters Verdacht, ihr könne im Laufe der Dienstjahre die Jungfernschaft auf unerklärliche Weise abhanden gekommen sein, wird von Hirschfeld und Pauline mit Entrüstung beantwortet. Er unterscheidet sich vom Hercules bei Goethe, der nichts darin fand, daß „ein Mädel mit kaltem Blut bei drei, vier Kerls liegen kann und sie eben in der Reihe herum lieb haben“. Eine Eigentümlichkeit der Paulinen soll aber nicht bloß der Verlust des Jungfernkranzes, sondern das lächelnde Ertragen dieses Verlustes sein.

Pauline hin, Pauline her: fünfzig gut beobachtete Einzelheiten kommen zusammen. Pauline her, Pauline hin: fünfzig schwach beobachtete auch. In summa: eine zurechtgerückte Sache. Am bösesten, den Sozialdemokraten versöhnt vor die Herrschaft treten zu lassen. Versöhnt durch Pauline? Ein Racker von Besen soziales Mittelglied! Und nicht mal ein Racker.

Kinder, Kinder.

1899. 1. April.

Hebbel und die Entwicklung

Herodes und Mariamne

I.

In der gierigen und hinaus über den Tod selbstischen Liebe des Herodes zur Mariamne ruht das merkwürdigste Gefühl: Eifersucht auf die Zukunft. Herodes will Mariamne töten lassen, wenn er stirbt.

Merkwürdiger, einsamer ist dies Gefühl als Eifersucht auf Gegenwart und Vergangenheit. „Auf die Vergangenheit kenne ich sie nicht," schrieb neulich Hermann Bahr unter der Hand. Das ist individuell. Er beschwert sich über „das Hebbel'sche, daß darüber hinweg kein Mann kann." Auch hiergegen ist nichts einzuwenden. Höchstens etwa, daß Hebbel das Gegenteil gesagt hat. Bahr wird doch wissen, daß dieses Magdalenenstück am Ausgang in schmerzensreichen Worten verkündet: darüber kann ein Mann hinweg. „Ich, ich bin schuld, daß sie nicht wieder umgekehrt ist" ruft der Sekretär, in der Erleuchtung eines Sterbenden; er macht dem Meister Anton Vorwürfe, daß er sie auf den Todesweg gejagt hat; — „ich, statt sie, als ihr Herz in namenloser Angst vor mir aufsprang, in meine Arme zu schließen, dachte an den Buben, der dazu ein Gesicht ziehen könnte, und — nun, ich bezahl's mit dem Leben". Herr Bahr zitiert wie ein Spießbürger eben das geläufigste Wort dieses Dramas; dessen ganzes Wesen doch nichts anderes atmet als: darüber kann ein Mann hinweg.

Aber gleichviel. Soll Eifersucht auf die Vergangenheit nicht grundvoller sein als auf die Zukunft? Ja; durch Erinnerung kann die Gegenwart vergiftet werden. Nicht so durch eine schattenhafte Aussicht auf das, was werden könnte. Die Eifersucht auf Vergangenes setzt Tatsachen voraus, die unabänderlich sind. Sie hat's getan, sie hat's getan! Jede Liebkosung, die sie dem Gegenwärtigen erweist, hat sie einem Vergangenen erwiesen. Unauslöschbar! Jede Liebkosung, die sie empfängt, hat sie von einem Früheren empfangen. Unauslöschbar! Wenn aber der Nebenbuhler in einer zweifelhaften Ferne steht? Es gibt noch Möglichkeiten; nicht diese böse Sicherheit. Der Erste sein: das ist alles.

. . . Bei orientalischen Frauen, vom Schlag der Mariamne, kommt eine Vergangenheit nicht in Betracht. Die Phantasie des Herodes dringt darum ins Ungeschaute. In einer Seelenstimmung, aus der Indiens

Scheiterhaufen emporwuchsen, gibt er den Mordbefehl. Und dies Mißachten des Menschentums entfremdet ihm die Einzige für immer. Was Hebbel hier geformt hat, ist fast unglaublich. Wir sehen einen Riesen tot, mit Erde überdeckt, wir trachten, seine Glieder freizulegen. Mit einer Kraft, die ins Mythische geht, erfaßt er das Liebesgefühl. Die Liebe dieses Mannes zu diesem Weib mit allen grinsenden Schatten, mit allem peinvollen Haß, mit aller Qual, mit aller innigen Grausamkeit, mit aller Verzweiflung sehnsüchtigen Mißtrauens, mit aller küssenden Wut, mit aller nagenden Wonne, mit aller untrennbaren Gemeinschaft und aller ewigen Fremdheit, mit allem zerrissenen Glück und allem seligen Elend. Er faßt den Liebesbegriff wie Keiner vor ihm. Wie es jetzt, nach einem halben Säkulum, die d'Annunzios versuchen. (Wir sahen auch bei Schnitzler seine Nachwirkung). Er zeigt das Liebesgefühl, das vor Liebe unfähig ist, sich genug zu tun. Das grüblerisch auslugt, ein gesteigertes Bewußtsein des Geliebtwerdens herbeizuführen. Das eine Gewißheit möchte, die über das Tatsächliche hinausgeht. Dies Alles lebt in Seelen, die vielleicht krank, aber zweifach tief sind. Sie verzehren sich; verlöschen. Die moderne Psychiatrie würde den Herodes als Neurastheniker bezeichnen.

II.

Mit aufgerissenen Augen aber sehen wie diese tragische Nervosität des Helden, der jeden Nadelstich aus seiner Umgebung fühlt (der freilich eine Makkabäerin zur Schwiegermutter hat); der nebenbei von Tod und Trotz, von Schlangenlist und Mördergier sich umlauert weiß, von Verrat und schicksalsvollem Despotismus; der in einer Welt, wo das Menschentum mit den Fersen ins Antlitz geschlagen wird, wo Menschen die Dienste von Uhren verrichten müssen, wo das Raubtier Rom das Blut der Erde aussaugt, wo sich der letzte löwenhafte Judenkönig mit aller verbissenen schlauen Erniedrigung des stolzen Herzens noch grade halten kann, — der in dieser Welt ein Einziges liebt: ein Weib, diese Mariamne. Und der, ein Zweifler an allen Gefühlen Sterblicher, auch an diesem Weibe zweifelt. Wer kennzeichnet den unvergleichbar grüblerischen Stolz dieses Mannes und seiner Rede. Als wäre sie in Stein gegraben; als wäre die steinerne Schrift umdunkelt von Schatten, umwittert von der Finsternis vergangener Zeiten; die Schrift, die eine ausgekleidete Seele zeigt — und die letzte stolze Größe mit dem letzten Nichtsgefühl eines Urmenschen vereinigt.

Dunkel strahlendes Gold. Wildes, Grauses, Ungeheuerliches hängt daran aus den Bergwerkstiefen, von dannen es kommt. Die verborgenste Lyrik lebt in der Liebe dieser Zwei. Ihr inneres Auge schweift in Polar-

gefilde. Beide verlieren sich in graue Fernen, in der Ahnung vor ihrem peinvollen Glück, daß es untersinken muß in Weltenflut; in menschlicher Furcht vor dem „Gesetz der Umwandlung". Hier weht, nein hier rauscht mit klirrenden Flügeln der Ewigkeitszug. Jetzt fühlt man, daß diese Eifersucht auf die Zukunft alles andre umschließt.

III.

Zu denken, daß Hebbel den Sieg niemals genossen hat. Sondern im Dunkel mit mattem Lichtschein grauenden Tages davonging. Zu denken, daß er ein Deutscher war. Zu denken, daß ein halbes Jahrhundert später eine Riesenerscheinung von ihm den Ausgang nahm. Denn diese nordische Weltesche wächst aus Hebbels Grab.

. . . (Dies etwan empfindet man vor dem Trauerspiel Herodes und Mariamne).

1899. 15. April.

Naturalismus

(Hebbel, Ibsen, Schlaf, Wedekind.)

Ich sah zurück auf ein Jahr und fand: Maria Magdalene hat mich am hartnäckigsten beschäftigt, die Wildente mich am tiefsten bewegt. Dazu kam „Der Bann" von Johannes Schlaf. Dann Wedekinds „Marquis von Keith".

Die vier Werke drängen sich in meinen Eindrücken um den Rand eines Lochs. In dem Loche liegt der Naturalismus. Wenn man prüfte, was sie Verwandtes haben mit diesem Schibboleth des neueren Dramas? Würde nicht ihr Wesen klarer unter einem bestimmten Vergleichspunkt? Nicht auch das Wesen des Vergleichspunkts? Nicht ihre Beziehungen untereinander? Verrät sich ein Entwicklungsgang?

I.

Ibsen hat mit Hebbel gemeinsam die Symbolik. Schon darin stehen beide vom Naturalismus abseits. Hebbel sagt: ein bedeutender Vorgang ist ein symbolischer Vorgang. „Eine in sich bedeutende, d. h. symbolische Handlung". Ibsen bleibt Symboliker vom Anfang bis zum Ende. Ein Vorgang aus dem Leben ist ihm nichts: wenn dahinter nicht wiederkehrende Fragen dieses Lebens stehen.

Weitere Verwandtschaft Hebbels mit Ibsen: beide sind Ethiker. Ein Naturalist ist kein Ethiker. Ein Abzeichner gibt, was ist; nicht, was sein soll. Die Ethik Hebbels ist aber Vorläuferin der Ibsen'schen

Ethik. Was steht im Grunde der Nora (um ein frühes Werk zu nennen)? Der Mensch ist keine Sache. Und die Tragik Mariamnens? Und die Tragik der Rhodope? Herodes will die Mariamne töten lassen, weil er sie keinem Andern gönnt nach seinem Tod. Kandaules will die Rhodope nackt zeigen, weil er selig ihre Schönheit durchaus einem Andern gönnen will. Beide Frauen sind als wundersame Spielzeuge behandelt. Da treten sie auf, mißbrauchte Geschöpfe: das ist die Entwürdigung der Menschlichkeit im Weib! hier liegt ein innerer Zwang zum Nichtmehrzusammenleben! Sie gehen nicht aus dem Hause, wie Nora: sie leben im Altertum, es muß Blut fließen. Aber sie gehen aus dem Haus der alten Seele, — beide: Mariamne wie Rhodope. Jemand verfügt über Mariamne? Sie soll sterben, wenn er stirbt? „Das kann man tun, erleiden kann man's nicht." Dies große Grundwort birgt alle unterschätzte Würde; alles Gefühl von Freiheit und eigner Verantwortung, alles Eigenste der Nora, die Lösung der Frau vom Meere: das kann man tun, erleiden kann man's nicht. Nur liegt in Herodis übermenschlicher Liebe zu dem Weib, da wo Haß und Liebe ineinanderflutet, so ein Urgewaltiges, wie es kein Werk Ibsens, überhaupt kein Liebesdrama, nicht einmal der Tristan, wieder enthüllt hat. Die ganze spätere Problematik der Liebe, zitternd, erschauernd, in den Nüstern zuckend, sich überbietend im Gefühl der Selbsthingebung und der Tyrannei, ruht unsterblich hier vorgebildet. Es ist die Liebe des Besitzenden und zugleich des ewigen Zweiflers. Im Tristan fehlt der Zweifel; der Tristan ist ganz Harmonie; bloß äußere Umstände machen ein Hindernis; ein Onkel steht im Wege; ein Liebster ist verwundet! Hier aber steht der Liebe die Liebe selbst im Weg.

II.

Ich wollte sagen: auch das Grauenvolle im Weib ist vor der Frau vom Meer und vor Hedda Gabler Fleisch geworden in Judith aus Bethulien. Sehnsucht und Grauen; halb unerfüllte Sinnlichkeit; ein mystischer, tastender Zug, in der Gebärmutter endend; subtile Psychologie in einem verwickelten, zugleich einheitlichen Charakter. Ich glaube: Judith, wenn sie die hebräische Jungfrau von Orleans wird, ist kleiner als, wo sie tatenarm die Zeit in absonderlichem Dämmerleben hinbringt. Hebbels Judith scheint urgrößer im Anfang mit Manasses als am Ende mit Holofernes. Noch frauendunkler, noch grauenvoller, noch unterirdischer. Das unter der Hand.

Hervorragend Gemeinsames zwischen Hebbel und Ibsen liegt nach außen — damit kommt man auf die Maria Magdalene zurück — in der Technik des veränderten Beleuchtens. Schon Hebbel hat das zweite

Dramengesicht. Im letzten Akt fällt auf die Begebenheiten ein neuer Schein. Vorhänge steigen. Ist das Naturalismus? Es ist erhöhte Annäherung an die Wirklichkeit. Im Leben gehn die Lichter nach und nach auf.

III.

Das neue Licht heißt in Maria Magdalene: darüber kann ein Mann weg. Der Vater ist ein Riese; zum Schluß ist ers nicht mehr. Zwei Dinge machen den Umschwung im Zuschauer vollkommen: die Worte des freigelaßnen Bruders Karl enthüllen den Geist überspitzten Pflichtgefühls in diesem ehrenfesten Haus; zweitens: der Jugendgeliebte, der Sekretär, ruft, wenn es zu spät ist, nämlich wenn er stirbt: wir haben alle geirrt, wir waren nicht ehrenfest, wir waren ehrenschwach, wir waren nicht groß, wir waren klein, — darüber kann ein Mann weg. So sieht der Schluß aus.

Es entspricht etwa der Stelle, wo Frau Alving von Schuld nicht mehr freigesprochen wird. Zuletzt kommt es aus: der Leutnant hätte weniger Vergnügen gesucht, wenn er mehr Freude gefunden hätte. Ihre Schuld war mangelnde Lebensfreudigkeit. Und so weiter. Eine beiläufige Bemerkung: Berthold Litzmann, Professor in, ich glaube in Bonn, schrieb mit strengem Tadel gegen Ibsen: „Was man von einem Dramatiker an erster Stelle verlangen muß, ist zweierlei: 1) daß er von der ersten Szene an dem Leser oder Hörer das Gefühl unbedingter Sicherheit mitteilt: der Dichter weiß, was er will, wo er hinaus will, und 2) daß der Schluß dieses Gefühl des Vertrauens rechtfertigt."

Ibsen gibt die nötigen Züge; jeder Zug hat einen Zweck. Hebbel gibt nicht bloß nötige Züge. Er ist weniger mathematisch rein; gibt auch Nichtzugehöriges; trotzdem von überschüssig blühendem Leben ist kaum was drin; es bleibt dünn, kahl, spitz.

Aber den tiefsten Menschenschmerz gestaltet er dennoch, etwan in der Szene zwischen Klara und dem Jugendgeliebten; das ist das letzte Elend. Der weniger mathematische Hebbel steht begreiflicherweise dem Naturalismus näher als der Mathematiker Ibsen; es wird genauer zu erweisen sein. In andrem Betracht ist Ibsen naturalistischer als Hebbel. Ibsen könnte beispielsweis einen Menschen vorführen, der seiner Umgebung als schlimm gilt und ihr deshalb noch schlimmer zu erscheinen wünscht als er ist; Ibsen würde zwei Szenen machen. Hjalmar Ekdal (ein Analogon) erscheint geduckt in der Abendgesellschaft bei Werle; dann als ein Prahler zu Haus. Aber Hebbel? Er läßt den Bruder Karl sagen, als ihm die Mutter einen Gulden abschlägt: „(Für sich) Hier im Hause glauben sie ja doch nur von mir das Schlimmste; wie sollt' es mich

nicht freun sie in der Angst zu erhalten? Warum sollt' ichs sagen, daß ich, da ich das Geld nicht bekomme, nun schon in die Kirche gehen muß, wenn mir nicht ein Bekannter aus der Verlegenheit hilft? (Ab)."

Das ist der Unterschied zur Gegenwart. Selbstcharakteristik; abgezirkelte Buchsprache. Heut weiß das jedes Jungchen. Hebbel zu tadeln, weil er unsre Technik noch nicht hat, wäre kindisch. Ihn darum zu preisen, allerdings noch kindischer. Ob er, heut lebend, anders sprechen ließe? Selbstverständlich. Er war der Sohn seiner Zeit, insofern er weder den Mut zur Alltagsrede besaß, noch die Fertigkeit das Größte darin auszudrücken. Der Dichter der Wildente hat da technische Erfindungen gemacht, einmal auf ihn und Otto Ludwig gestützt, dann auf den Verfasser der Kameliendame und sonstiger Schauspiele. (Es hilft kein Sträuben: die Kameliendame rief einen Sturm hervor beim Erscheinen, weil sie zuerst mit neuer Selbständigkeit nachlässige Alltagsreden gab. Von dieser europäischen Verblüffung haben die Heutigen bloß eine gedruckte Kenntnis. Vielleicht wirkte Ludwig entscheidender. Immerhin: Ibsen hat von Frankreich nicht bloß Technisches gelernt.)

IV.

Eine bedeutende Handlung ist eine symbolische Handlung, nach Hebbel. Aber die Symbolik der Wildente und der Maria Magdalene steht sehr von einander ab. Der Meister Anton ist voll Rechtlichkeit; pessimistisch, beißend; traut keinem Menschen. Er ist alte Zeit; kann nicht schreiben; beten nur in der Kirche. Es lebt in ihm der Buchstabengeist. Er ist pharisäisch; kränkt den Gerichtsdiener wie einen Unehrlichen: deshalb kommt ihm der Jammer über den Hals; deshalb fällt auf bloßen Verdacht der Kerl ins Haus; deshalb stirbt ihm das Weib. Anton droht gleich sich zu töten, wenn die Tochter schlecht wird. Er steht ungebeugt am Schluß, doch nicht unerschüttert. „Man hat's gesehn," klagt er, „daß sie ins Wasser ging." Seine Verbissenheit scheint krankhaft. Man versteht nicht, weshalb sie zum Beginn so stark ist. Das bißchen ungeratener Sohn? Er spricht aber gleich wie ein Verzweifelter. Etwas Teuflisches, Albdrückendes hat er; diesen Tischler umschwebt Wahnsinn, Hebbelsche Mythik. „Ich hab' so groß Unrecht erlitten, daß ich Unrecht tun muß, um nicht zu erliegen."

Die Tochter geht ins Wasser. Zuvor ist sie abergläubisch in der erregten Stimmung einer Schwangren, Verlassenen; lauscht an der Pforte des Schicksals: wer wird der Mutter zuerst begegnen? Gleich fügt sie zu: es soll kein tiefres Zeichen sein. Oder: sie wähnt die Mutter sei erkrankt, weil die Tochter entehrt wurde; es soll ein Zusammenhang

bestehn, obzwar die Mutter nichts weiß. Der Vater ist ähnlich: er glaubt an Schicksalswinke durch einen Birnbaum, der ihn zurückhalten wolle von einem entscheidenden Gang. Das Dunkel, nordische Verschwommenheit, der Nebel guckt den Menschen über die Schultern. Clara hat auch dasselbe kitzliche Ehrgefühl wie der Vater. Wenn jemand ihr Wärzchen ansieht, glaubt sie, es wachse. Ähnliches Pflichtbewußtsein, ähnlicher Scharfsinn: sie bliebe vielleicht leben, sie selber; sie tötet sich, damit er sich nicht töte. (Welch eine Tischlersfamilie.)

Kommende Geschlechter werden Beide für irrsinnig halten, den Vater wie die Tochter. Man wird nicht verstehn, daß so viel Seelengeschluchz erging, bloß weil ein Mädchen einen dicken Bauch bekommt. Erst Hebbels Kandaules sieht weiter. Erst Kandaules, der Sünder, trifft den ganzen Ehrbegriff durch ein Wort: „Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen, wo alles denkt wie ich; was steckt denn auch in Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern, das ewig wäre? Doch die müde Welt ist über diesen Dingen eingeschlafen, die sie in ihrem letzten Kampf errang, und hält sie fest."

Bei Ibsen wird so ein ganzes Gebiet nicht mit einem zusammenfassenden Wort getroffen. Sondern es wird in allen Teilen gelockert und abgeklopft. Die Wildente ist ein Muster für die vollständigere Gliederung.

V.

Sie ist zunächst ein Muster für Ibsens Verknotung der Gestalten; für die Inzucht im letzten Grad. Bei Hebbel sind die Beziehungen der Personen einfach; bei Ibsen verwickelt. Von der Lebensüblichkeit, Grundlage des Naturalismus, steht die zweite Art natürlich weiter ab als die erste. Kennzeichnend für Ibsen scheint mir die Verknotung der Nebengestalten. Von Frau Sörby aus: Frau Sörby ist erstens Werles Geliebte. Zweitens: Frau Sörby ist die Freundin von Gina Ekdal. Drittens: Frau Sörby hatte mit dem Dr. Relling ein Verhältnis. Wie vielfältig! Oder von Relling aus. Relling ist zufällig Hausgenosse der Ekdals. Zweitens: Relling hat Gregers Werle droben auf dem Hochtalswerk kennen gelernt. Drittens: Relling hat die Frau Sörby geliebt. Es läßt sich noch weiter sehn. Durch einen Zufall bricht Rellings Glück zusammen in derselben Stunde, wo die Katastrophe bei Ekdals erfolgt. Als Gregers Werle das Zerstörungswerk tut, weil er die Dinge nicht gehen lassen will, erhält Relling den Abschied von der Sörby, weil er die Dinge gehen ließ; weil er zügellos war. Ist das konstruiert? Oder ist es nicht konstruiert, und liegen die Dinge so: Frau Sörby heiratet den Alten, deshalb wird Gregers berufen, infolge der Berufung zerstört

er das Ekdal'sche Glück? Also Rellings Zügellosigkeit ist Ursache des Ekdal'schen Unglücks? Schwindelt Euch?

Jedenfalls ist das Folgende konstruiert: eine Nebenfigur wie die Sörby hat eine bestimmte Aufgabe zu vertreten, eine bestimmte Sittlichkeit zu vertreten, als Ergänzung zu den anderen Sittlichkeiten des Werks. Jedem ist eine Rolle rechnerisch zugewiesen, Seitenstück zu den übrigen Rollen. Wer ist Hjalmar? Hjalmar ist der Mensch, der sich selbst belügt. Wer ist Gina? Die naiv Lügende („hättest du mich sonst geheiratet?"). Wer ist Gregers? Der die Lüge zerstört. Wer ist Relling? Der die Lüge mit Bewußtsein duldet. Wer ist Frau Sörby? Eine, die mit der Aufrichtigkeit Geschäfte macht. (Ich habe dem Großhändler alles gebeichtet.) Man erkennt: die Alltagsüblichkeit, Grundlage des Naturalismus, ist so symmetrisch-mathematisch nie. Die Wildente naturalistisch zu nennen, weil eine Blindheit sich vererbt, weil die kleine Hedwig in die Pubertät kommt, ist Schwachsinn.

Hebbel steht dem einfachen Alltag näher. Man sieht an den Verknotungen zugleich: um wieviel anfängerischer Hebbel ethische Fragen behandelt; wieviel reichere Gliederung Ibsen verrät. Hier das Dumpf-Ungeschlachte; dort die stahlfeine Kraft des letzten Siegers. Hebbel zeigt mehr germanisch Verworrenes. Gewiß liegt Riesengröße darin. Doch Ibsen drang zur Helligkeit: weil er sich mit Lateinern gepfropft hatte, ein Leben lang. Kleine, leuchtende Söhne des Westens und Südens, ihr bleibt die Sprungbretter zur Vollendung. (Selbst Shakespeare ist eine Mischung; undenkbar ohne die Renaissance nebelfreierer Völker). Der kleine Dumas hat nicht umsonst gelebt, da ihn der große Ibsen verschluckt hat. Dreißig seiner Landsleutchen mit. Hebbel aber war sein Vetter.

Sind diese Vettern vergleichbar? Wenn der Eine Felsblöcke streut, der Andre Türme baut! Ein Turm ist, möcht man sprechen, kein Felsblock; ein Felsblock noch kein Turm. Es ließe sich zufügen: Zwanzig Türme bergen mehr Gestein als sieben Felsblöcke. Und weiter: Der Grundbau stammt dennoch von den sieben Felsblöcken.

Genau so liegt das Verhältnis; nicht anders; oder ich will ein schlechter Kerl sein.

VI.

Also wo ist der Naturalismus? Hebbel ist kein Naturalist. Ibsen ist kein Naturalist. Wer ist es denn? Johannes Schlaf? Gewiß doch: Schlaf ist der Vertreter des deutschen Naturalismus. (Von Hauptmann erübrigt sich hier zu sprechen: er war in keinem Augenblicke nur ein Naturalist. Er war darüber hinaus im Sonnenaufgang ein Problem-

dichter. In den Einsamen Menschen ein Lyriker. Im Hannele ein Anwalt. In den Webern ein Anwalt. Er gab im schwarzen Geyer eine Wunschgestalt, einen fest- und milden Wegweiser. Er formte die Verlorenheit vor dem Schicksal im Henschel-Wilhelm. Vollends Kramer wurde ganz Ausdruck eines bestimmten Weltgefühls.)

Also Schlaf ist der Vertreter des deutschen Naturalismus. Nur: in seinem Schauspiel „Der Bann" wird er impressionistisch. Das ist doppelt zu begründen: Erstens wird die Sprache etwas zurechtgerückt. Zweitens: die Schilderung der äußeren Umstände ist ganz vernachlässigt. Nichts mehr vom Ausmalen des Hausstands, des Geschäftes, der Einrichtung, des Mittagessens. Allein seelische Vorgänge. Und zwar: durch die Obertöne der gesprochenen Worte sollen Stimmungen anklingen; sollen diese Vorgänge geahnt werden. Der Dichter schält sichtlich heraus. Er übt eine starke Sondertätigkeit, Absondertätigkeit.

Eine Frau liebt jemanden, der nicht ihr Mann ist; doch sie läßt ihn ziehn, sie bleibt beim Mann. Diese Frau ist hysterisch: aus naturalistischen Gründen. Auch die Heldin eines vorigen Stücks war es, „Gertrud". In der Krankhaftigkeit liegt die erlaubte Poesie des Naturalismus. Denn was im Alltagsleben ist poesievoll? Die Nervenabsonderlichkeit, die dem Nichtalltäglichen näherkommt. Das rückt eine Gestalt in unendlichere Luftschichten und bleibt doch real begründbar. Hanneles Fieber ist das größte Beispiel. (Eine fatale Stellung nimmt für mich Björnson ein, der in seinem Pastorenstück das Wandeln der gelähmten Frau mit der rechten Hand durch Suggestion erklärt, mit der linken alle Vorteile des christlichen Mirakels einstreicht; der in „Laboremus" wieder aus Ähnlichkeit zwischen Mutter und Tochter eine Kulissen-Geisterwirkung schafft, sehr aufgeklärt und sehr gespenstig.) Also die Frau bei Schlaf ist hysterisch. Gertrud war nicht bloß hysterisch, auch noch schwanger.

Aber schon „Gertrud" war kein Werk des Naturalismus. Die Hauptsache war nicht mehr ein Ausmalen. Hauptsache war das Herausbringen einer lyrischen Stimmung; der Ausdruck einer Schlaf'schen Sehnsucht. Sehnsucht aus der Enge in die Weite. Sehnsucht von den Banausen weg zu freieren Menschen. Sehnsucht der Frau von den Skatbrüdern, Durchschnittlern, Philistern, Zweckbolden zu einem Träumer, einem Absentirer, einem Edelanarchisten, der aus der Ferne kommt; der jenseits des großen Wassers seine Hackländereien baut. (Der Träumer zog davon, Gertrud blieb unter den Skatbrüdern.)

Im „Bann" hat Schlaf dasselbe Stück noch einmal geschrieben. Mit Änderungen, vor allem mit einer Selbstkorrektur: er will objektiver scheinen, als Naturalist; der Gatte darf nicht mehr ein Banause sein,

es darf nicht gegen ihn Partei ergriffen werden; er ist nicht mehr beleidigend rotbäckig, sondern krankhaft; so steht der Poesie der Ferne nicht die Geschäftsprosa gegenüber, sondern etwas Gleichwertiges: hier Poesie der Ferne, dort Anziehung des Furchterweckenden. Die impassibilité des Autors, die Anteilslosigkeit ist stärker betont.

Im ersten wie im zweiten Fall blieb eine stärkere Wirkung aus. Warum? Nicht wegen der Kunstart. Sondern wegen des Künstlers. Man fühlt etwas Schlaffes, Mattes; zerbrochene Flügel; stockende Leitung. Beide Frauen, Gertrud wie die Jetzige (Ottilie), waren vor ihm gezeichnet worden. Sie stecken in Ellida Wangel oder in Hedda. Bei Schlaf fehlt ihnen die Größe; der Naturalismus gebot ihm: nicht ganze Typen, nicht abschließende Typen zu geben; sondern Zufallsgestalten; Eine von Vielen; sie durften nicht sämtliche hingehörige und hervorstechende Eigenschaften haben, die den Fall verewigt hätten. Kurz: er beschränkte sich wieder durch den „Naturalismus" — und hatte ihn gar nicht angewandt.

VII.

Aber was denn! sein Naturalismus liegt im Ölze. Flaubert hat das Grundgesetz aufgestellt: die impassibilité des Verfassers, die Abseitigkeit, die Ausmerzung der eigenen Person zu pflegen. Er hat es nie befolgt; er tritt für die Bovary ein, ob er will oder nicht! Tritt Schlaf für den Verbrecher Ölze ein? Verrät er nur ein Temperament (das schwunglose, tastende, krauchende, provinzielle) oder verrät er auch eine Weltanschauung?

Er ist, in Wahrheit, eher für Ölze als gegen Ölze. Eine gewisse Bewunderung lugt hindurch. Er läßt ihn sterben, ohne daß er unterliegt. Ölze will, daß sein Sohn Pastor werde. Der Sohn wird Pastor werden! Alle die Kritiker, die es Herrn Schlaf so hoch anrechnen, daß er im Ölze eine Herrengestalt schuf, die können es ja nur dann, wenn Ölze mehr als eine Schlaffsche Beobachtung umfaßt; nämlich einen Schlaffschen Willen. Naturalistisch war also die Teilnahmslosigkeit im Ölze nicht; war es die Ausmalung? Hat er alles gegeben was vorfiel oder hat er gewählt? Selbstverständlich gewählt. Ein besondrer Punkt: es war niemals die Rede von Verdauungs- und Darmvorgängen der einen oder andren Person, die nebensächlich auf der Bühne stand, obwohl sich dies Geschehnis gleichzeitig mit der Haupthandlung zutrug ...

Wer hier Vollständigkeit gäbe, der erst wäre ... nicht Naturalist, sondern Komiker. In einer tragischen Situation etwan ein Kind auf dem Arm der Mutter rufen zu lassen: „Mama, A-A!", nur weil der Vorgang gleichzeitig geschieht, das wäre die ganze Lebenswirklichkeit.

Und das macht Frank Wedekind. Der Vorgang mit dem Säugling findet sich in einem seiner Dramen. Er hat aber nicht den Wunsch, ein Naturalist zu sein! Die Wirkung eines solchen Vorgangs ist bei ihm komisch; er weiß warum; er macht ein Kunstmittel daraus, das Nebensächliche in Hauptdinge hineinzubeziehen, — was der Naturalismus tun zu wollen verkündete, aber niemals getan hat. Wedekind gibt beides, weil er die Komitragik des Lebens betonen will. Wir sprechen noch davon.

Werden die kommenden Menschen lernen, das Beiwerk des Tragischen mit in Kauf zu nehmen? Werden sie selbsttätig herausschälen? Werden sie eines Tags imstande sein, ein naturalistisches Drama — naturalistisch der Sache nach, nicht der flunkernden Bezeichnung nach — ganz zu genießen? Sie werden es vielleicht. Nur dieses einen Tages wird kein solches Drama vorhanden sein.

... Frank Wedekind ist der unbewußte Zurechtweiser naturalistischer Dinge. Er ist ein Genie der Verzerrung. Zugleich ein göttlicher Sauhirt. Alles wird bei diesem großen Leergebrannten ganzfrei unter einen verrückenden Sehwinkel geschoben. Er ulkt über alles, auch über die Illusion in seinen Dramen. Er benutzt Sterben und Unglück recht gern als komische Quelle. Erst wer die Gefühle so überwunden hat, ist — in andrem Sinne — der wahre Naturalist; jedenfalls der am meisten Sachliche von Allen.

Wedekind, in dem „Marquis von Keith", konstruiert wie Ibsen. Hier ein Freund des Guten, dort ein Selbstling. Hier eine hingebende Frau, dort eine vorteilsüchtige Frau. Den Idealisten geht es schlecht, den Schlechten geht es gut. Und so weiter. Dies Stück ist nicht sein größtes. (Wir sehen die andren noch.) Allenthalben, mit seiner umwerfenden Komik, torkelt er am Rande des Irrsinns und des Dilettantismus einher, — aber der ganze Mensch, vorneweg die Gedichte, steht wirklich zwischen Gott und Tier, wie er sagt. Er bleibt immer kalt, doch dringt mancher Aufschrei der letzten Ehrlichkeit hindurch. Er zeigt der sittlichen Welt den nackten Podex, — und da er so oft auf eine hinreißende Art uns lachen und nachdenken macht, setze man einen Kranz darauf.

VIII.

Wo ist der Naturalismus? Hebbel hat ihn nicht. Ibsen hat ihn nicht. Schlaf hat ihn nicht. Wedekind hat ihn zum Schein und Spaß. Wo mag er sein? Vier Dichter standen um ein Loch. Ich blicke noch immer hinein.

... Hohngelächter der Hölle! Satanstrug! ewige Verdammnis! es war nichts drin.

Auf, meine Lieben — laßt uns neuen Löchern zueilen.

Johannes Schlaf

I.

Wir haben Schlafs Verhältnis zum sogenannten Naturalismus gesehn. Abseits hiervon betrachte man ein Einzelwerk, das Schauspiel „Der Bann". Es ist ein Wendepunkt und beginnt Schlafs zweite Periode. Ich zerlege es auf den Bestand, auf die Arbeitsart, auf den Wert.

Der Fall ist dieser: Eine Frau liebt jemanden, der nicht ihr Mann ist; doch sie läßt ihn ziehen, sie bleibt beim Mann.

Vier Gestalten: der Mann, seine Frau, ein Maler, ein Stubenmädchen. Das Stubenmädchen macht am Beginn solange rein, bis die Frau Charakterzüge losgeworden ist. Es sind also nur drei Gestalten: der Mann, die Frau, der junge Maler. Vom Wesen des jungen Malers bleibt zu sagen, daß er ein Maler und jung ist. Es sind also nur zwei Gestalten: der Mann und die Frau.

Der Mann und die Frau. Der Mann ist etwas dämonisch-sarkastisch in der Sprechart; hat an schmerzvollem Hohn etwas zuviel nach der romantischen Seite. Auch ein plötzliches „Du" zum Maler am Ausgang — „Laß sie mir!" — verwundert uns; es fällt aus dem Ton selbst dieses stilisierten Realismus. (Denn Schlaf macht hier die Wandlung durch vom Naturalistischen zum Impressionistischen.) Also der Mann ist von Liebe für die Frau erfüllt; er leidet; er ist eifersüchtig, will es nicht gestehen; doch einmal schlägt er sie. Er übersieht die Frau, „sie ist eine Gans", und fühlt die Einsamkeit des Übersehenden. Er kennt ihre Neigung zum Maler. Ein feiner Zug: er ist neidisch auf die Jugend dieses Malers, doch er hat ihn gern, weil er ihn beneidet. . . . Er mißtraut weniger den Tatsachen als Empfindungen. Wenn ich es greifbar ausdrücken soll: Er weiß, daß im Grunde die Frau ihm zugehört. Doch er sagt sich: die Dinge liegen so, daß ich ihr Herz für mich schlagen mache; nicht so, daß ihr Herz für mich schlägt.

Ein Problematiker der Liebe, wie sie heut Europa stets eifriger malt. Ein Gipfel ist beim d'Annunzio; inmitten des Fiebers körperlicher Hingebung, inmitten des letzten, wechselseitigen, wütenden Taumels und küssender Seligkeit mißtraut der Held, ob die Sinne des Weibs ernstlich auf ihre Rechnung kommen; er mißtraut noch ihren Bewegungen. Schlaf ist neben d'Annunzio ein sanfter Heinrich. Aber Senge gibt es auch bei

ihm. Nur entspringt sie einer bürgerlichen Anschauung. Als die Gefahr dräuender wird, tritt Schlafs Ehemann vor. Er könnte jetzt wie Doktor Wangel sagen: handle, meine liebe Gattin, in Freiheit unter eigener Verantwortung! Er tut auch so. In Wahrheit übt er den Bann; den fast mechanischen Einfluß eines stärkeren Willens gegenüber einer schwachen Person. Bei Ibsen ein sittlicher Ausgang; bei dem „Naturalisten" Schlaf ein sozusagen mechanischer. (Er ist ein Abzeichner; also bietet er nichts von Ethik.)

Bleibt die Frau. Die Frau ist, wie gern bei Schlaf, eine zartere, jüngere, provinziellere Frau vom Meer. Ein blasses Geschöpfchen voll sympathischer Neurasthenie. Ein liebes Hascherl mit einem Viertelswillen und einem chronischen Schmerz, der aus ihr piepst. Ottilie heißt sie. Darin liegt aber der Unterschied: Ibsens's Hedda Gabler ist ein Raubvogel; die Frau vom Meer ist ein Zugvogel; die Ottilie ist „eine Gans". Der Anwesende hat immer Recht bei ihr. Unverkennbar, daß derjenige stärker auf sie wirkt, der stärker auf sie einwirkt. Sie duzt den Geliebten und sinkt dem Mann ans Herz. Sie küßt den Geliebten und sinkt dem Mann an den Hals.

Es bleibt ihr das Enge, das Provinzielle. Das Schlaffsche.

II.

Immerhin: es braucht schon Mut, ja einiges dramatische Wikingertum, solche halben Gefühlchen, solche Zwielichtstimmungen des Herzens, so eine zweifelhafte, geteilte, zerflatternde Neigung ins Drama zu bringen. Es kann ja leicht komisch werden. Der Poet aber ist im guten Recht. Unsere Gefühle sind bekanntlich nicht klipp und klar, Schwarz oder Weiß. Sie flimmern. Auch in der schicksalvollsten Lage bleibt die Grundstimmung oft ein Gemisch: Weiß und Schwarz. Schließlich entscheidet man sich. Aber wenn zehn Gründe bewirken, daß man Schwarz wählt, so können für Weiß immerhin sieben Gründe mitgesprochen haben. Ein Abgeordneter ist „von der Bevölkerung erwählt." Das heißt: zehntausend waren dafür, zugleich aber waren sechstausend dagegen. Die Wahl ist ein notbehilflicher Ausdruck der vorhandenen Stimmung; so ist es mit den Gefühlen. Die Dramatiker früherer Zeiten gaben bekanntlich rund' und nette Gefühle. Auf moralischem Gebiet wissen wir längst, daß die Guten und Bösen nicht stramm von einander dürfen geschieden werden. In der Liebe wissen wir aber kaum so allgemein, daß es nicht bloß heißen kann: „Ich liebe Den oder Den". Sondern daß es heißen kann: „Ich liebe Den und auch Den". Auf diesem Feld einen dramatischen Vorstoß gemacht zu haben: darin liegt an Schlaf's Zweiakter das Wertvolle.

Aber Schnitzler hat ihn vorher gemacht. Seine Dichtung von der Beatrice hatte so ein Kreatürchen gestaltet, das nicht weiß, wann es liebt und wann es haßt. Jetzt ist es Der! Nein, jetzt ist es dieser! Sie läßt den einen für den andern, den andern wieder für den einen. Ein Spielball! Und dennoch wird ihr Sinn im Grunde zu Einem gezogen. Sie ist die Verleiblichung der mehrfältigen Liebe. Ist Schlafs Otti eine Beatrice? Nicht in Versen, sondern in halbimpressionistischer Alltagsrede? Nicht in der Renaissance, sondern in Berlin?

III.

Mag sie es sein oder nicht: ich frage nach was andrem. Warum greift diese ganze Geschichte von dem Mann, von der Frau, von dem Maler nicht an die Seele? Darum: weil sie nur den „Fall" bietet. Mit den entsprechenden, den nötigen Zügen; doch ohne das Überschüssige, das den stärkeren Anteil schafft. Wir sagen: es stimmt! Wir sagen niemals: du bewegst uns! Auf dem Grunde der allgemein richtigen Tatsachen hätte sich der Reiz dieser besonderen Menschen erst zu entfalten gehabt. Das geschieht nicht. Es ist, als spannte Schlaf's dichtende Seele zerbrochene Flügel aus. Als hätte das ein Mann geschrieben nicht bloß ohne Temperament, sondern von versagendem Willen.

Ich fasse zusammen. Er bereichert unser Drama durch einen Schulfall: die mehrfältige Liebe der Frau; nicht in der Renaissance, sondern in der Gegenwart. Er gibt keine Dichtung, er gibt das Gestell einer solchen; zureichend in allen Punkten, in keinem hervorstechend.

. . . Schlaf ist kein Herzensdieb. Er hat zum eigensten Merkmal eine gewisse Ohnmacht; einen kranken Reiz. Doch er ringt um neue Werte. Seine Sendung ist, ein deutscher Goncourt zu sein. Ein Versuchskünstler, ein Vorwärtsbringer, dabei ein Mann im Schatten, ein tapferer, blasser Schlemihl voll spröder Glorie.

Ich ziehe den Hut vor ihm.

* *
*

Was mich an Arno Holz fesselt, ist in ein paar gelegentliche Worte zusammenzudrängen. Die Programme sind das Wesentliche in seiner Dichterlaufbahn. Ich denke mit großer Achtung an „Krumme Windgasse" und verwandte Experimente, die so sicher gemeistert waren; mit großer Heiterkeit an die gestaltete Literaturparodie der „Sozialaristokraten", aber . . .

Er hat viel Unternehmungsgeist — und nicht gemeinen — aber gar nichts, mit Respekt zu sagen, Göttliches. Sein Verhältnis zur Muse war vorwiegend das der ver-

suchten Notzucht. Man erfreut sich, in summa, am Anblick eines Mannes, der keine Zugeständnisse macht; auch wenn er in seinem dichterischen Verhalten wie ein Postsekretär von chikanöser Energie auf einen wirkt. Mit anderen Worten: Es scheint mir wertvoll, daß Arno Holz sein Ich so selbständig erhält. Aber dieses Ich selber scheint mir nicht so wertvoll.

Sein Vorläufertum für den deutschen Naturalismus, von ihm selber querulantenhaft betont, ist hier im Abschnitt über den Fuhrmann Henschel gestreift worden. Es handelt sich bei der Methode Holz (D. R. P.) um Genauigkeit, bei Hauptmann um was anderes. Der Holz'sche Gipfel ist immer: Technik mit Programm.

So wird sein Andenken zwar kaum als eines Dichters fortleben, doch als einer geistreich-energievollen Literatengestalt. Holz war kein Poet, nur im ursprünglichen Sinn ein *ποιητής*. Ein Patentnehmer in der Dichtkunst.

Schlafs Wert liegt außerhalb der gemeinsamen Arbeiten.

Frank Wedekind

I.

Frank Wedekind bringt nach meiner Erfahrung die erschütterndsten Lachausbrüche zuwege. Auf welche Art erreicht er das? Ein Beispiel: Wenn er etwan in ernsten Verhältnissen eine Düte Pralinees verwendet. So geschieht es in dem Lustspiel „Die junge Welt". Beim Lesen seiner ruhigen, doppelbodigen, seltsamen Gebilde meint man die stärksten komischen Eindrücke zu fühlen, die man je gefühlt. Man fragt: wer ist dieser Mann? Einer, der mit korrektem Ernst die fürchterlichsten Dinge sagt, an denen man stirbt, — und der ruhig bleibt, während man stirbt. Es beginnt ein gehemmtes Lachen aus dem Ernst heraus, das immer heftiger wird, bis man bloß noch zuckt.

Jenen ernsten Auftritt zwischen zwei Frauen, Anna und Marguerite, schließt er plötzlich folgendermaßen: „Marguerite (da das Kind auf ihrem Arm sagt: Mama, A-A!) Ja, ich komme. (Mit den Kindern unter Musik nach rechts hinten ab.)" Es ist romantische Ironie. Noch entsinn' ich mich der Szene, als er Novellen vorlas, um die Mitte der neunziger Jahre. Ältere Damen und Herren flohen schlotternd. Er aber las, durch nichts gerührt, einfach, in sich selbst geruhig, wie ein assyrischer Götze. Ich höre noch die röchelnden Laute, das halberstickte Kreischen der Verharrenden. Es war aus dem Buch „Fürstin Russalka". Worin ruhte die komische Wirkung? Worin ruht sie bei Wedekind so oft? In der Selbstverständlichkeit, mit der Ungewöhnliches dargestellt wird. Wer den „Liebestrank", eine Komödie, liest, schnappt nach Luft vor diesen ruhigen, unsagbar selbstverständlichen Vorgängen. Alles bei Wedekind ist mit Ruhe unter einen verzerrenden Sehwinkel geschoben; es ist eine ernste, unentwegte Verrückung. Was in dem Zuschauer vorwaltet, ist zunächst der sozusagen malerische Genuß an der verzerrten Linie. Was tiefer zu Grunde liegt, ist die Erinnerung an das Unzulängliche dieser Welt, in der Verzerrungen häufig, die Vollkommenheit nie zu finden ist.

Wedekind ist ein Nachfahr Arnims; (in einem sehr beschränkten Sinn auch Jean Paul's). Schreibt Wedekind ein Stück, so läßt er seine Puppen nicht bloß spielen; er spielt mit seinen Puppen. Er gibt mittendrin der einen oder andern einen Klaps, daß sie torkelt; er ulkt über alles, auch über die selbstgeschaffene Illusion. Man betrachte nur ein Beispiel für seinen Zusammenhang mit der romantischen Ironie. Bei Jean Paul, bei

Clemens Brentano geschieht Folgendes. Der Dichter spiegelt vor, daß die Urbilder seiner Romangestalten irgendwo leben. Er begibt sich zu ihnen. Er bittet sie etwan um die Fortsetzung der Geschichte; unterhält sich mit ihnen von ihrer Verarbeitung. So zeigt Wedekind einen Dichter Meier (er wird nachher wahnsinnig), der zum Dramenhelden einen gewissen Carl Rappart verarbeitet. Das Drama fällt durch. Meier begibt sich nun zu Carl Rappart und macht ihm Vorwürfe. Er habe sich genau an Rappart's Mitteilungen gehalten; entweder habe Rappart ihm etwas vorgelogen, oder Rappart sei ein „verschrobener Mensch, der sein Leben nicht realistisch richtig zu leben verstände" ... Und mit den Romantikern hat Wedekind auch den Dilettantismus gemein, in dem er seine Werke hinschludert. Romantisch ist an Wedekind: er wählt gern Menschen mit phantastischen, fabelhaften Berufen; die die weite Welt durchschweiften; der Marquis von Keith ist in zwei Erdteilen heimisch, sollte in Paraguay Präsident werden, lebt in München, haust bald in Paris, umgibt sich mit Russen. So geht es in den meisten seiner Stücke. Von der „Büchse der Pandora" ist ein Akt in deutscher Sprache geschrieben, einer in französischer, einer in englischer. Wedekind selbst ist ein halber Schweizer, ein halber Hannoveraner, der in Frankreich gewohnt hat, an der Isar zigeunert, mit einem Leipziger Theaterdirektor umherzog, in den eigenen Stücken auftretend, ohne Schauspieler zu sein. Romantisch ist an Wedekind der mit Arnim gemeinsame Zug, Komik aus tragischen Vorgängen zu schöpfen. Der Todesfall ist für Wedekind leicht eine Quelle des Gelächters. (Man erinnere sich des „Kammersängers".) Arnim dramatisiert etwan eine Disputation; der eine Gegner bringt so wuchtige Gründe vor, daß der andere am Schlagfluß sogleich verstirbt. Der tragische Vorgang also wird seiner tragischen Qualität entkleidet und wirkt bloß durch den Gegensatz zu anderen Dingen, durch sein Überraschendes. Er wirkt komisch. Man denkt an die Leichname im Bierdrama. Ein tödliches Ereignis, wie wenn plötzlich ein Schrank umfällt; bloß als wunderlicher Zwischenfall.

Worauf beruht das? Als wir Kinder waren, haben wir oft bei der Meldung sehr tragischer Vorgänge lachen müssen. Hier ist es ähnlich ... und doch anders. Es ist ein aufleuchtender Einblick in das Gesamtgetriebe — wo man vergißt, daß wir einmal sterben müssen, daß Sterben schmerzlich ist; wo man bloß den sachlichen Zusammenhang aller Dinge, das Ineinandergreifen fühlt; es ist ein erhöhter Standpunkt vor diesem absonderlichen Leben. Ein so schaltender Dichter braucht nicht gefühlsunfähig zu sein, er kann die Gefühle überwunden haben. Wedekind sagt einmal, ziemlich salopp: „Glücklich wer geschickt und heiter über frische

Gräber hopst. Tanzend auf der Galgenleiter hat sich keiner noch gemopst".

Das alles ist eine Trostphilosophie. Und Voraussetzung für das Trostbedürfnis ist der Schmerz.

II.

Wedekind macht sich lustig über den Weltlauf. Er verhöhnt nicht bloß, was da kreucht und fleucht. Auch den, der es kreuchen und fleuchen ließ. Er ist ein Prometheus, — auch er; ein priapischer. Es finden sich dann bei ihm acherontische Züge, die an Ibsen erinnern. Es schreibt einer, der Blicke in das Leben tat und tiefste Augenblicke durchlebt haben muß. Der für kein Zugeständnis an die bürgerlich anständige Welt zu haben wäre; der die bleiche und rote Schaar seiner Verzerrungen in mattbunter, stiller Tollheit auftreten, durcheinandertaumeln, durcheinanderjubeln und verenden läßt; der mit keiner Wimper zuckt, ein kalter, überirdischer Puppenspieler. Seine Puppenstube ist halb Lachkabinet . . . halb Schreckenskammer. Er gibt, wie ein Schatten-Shakespeare, eine verrücktgewordene Golemswelt; Gestalten in heutiger Tracht. Er zählt zu den „letzten Menschen", die sich die sentiments abgewöhnten und nur Gesichtspunkte bieten, dabei vom Himmel durch die Welt zur Hölle wandelnd.

III.

Wedekind hat eine Genialität des Schmutzigen. Sein Reich lebt, wo über dem Koth beinah die Ewigkeitssonne scheint. Die Abarten der Liebe sind sein Bezirk. Er hat die nacktärschigsten Gedichte in Deutschland verfaßt. Wo der späteste Heine aufhört, etwa beim Land Citronia, da fängt Wedekind's Gebiet an. „Die sexuelle Psychopathie, ich habe sie längst überwunden: und dennoch, ich vergeß' es nie, es waren schöne Stunden". Ein Gedicht hat die Überschrift „Krafft-Ebing". Auch „Stimme in der Wüste" wäre zu nennen; oder „Symbolisten". Was man in Deutschland nicht auszusprechen wagt, bringt er in Verse. Die meisten dieser Gedichte führen großes Gelächter herauf. Köstliche Balladen dazwischen; Idyllen, — „zum Kellner sprach die Kellnerin: mir wird so sonderbar zu Sinn". Das Leben ist für Wedekind hier eine Seuchenkrankheit, ohne daß er sich darüber aufregt. Es spricht ein Cynismus allenthalben, die eigne Erniederung dichterisch darstellend. Zwischendurch gelegentlich ein „Aufschrei". „Ich stehe schuldlos vor meinem Verstand und fühle des Schicksals zermalmende Hand. — — — — Wenn jetzt mich Irrsinn lindernd umfinge, wenn ich verkappt in den Himmel ginge! Verschlossen ward mir die Seligkeit, — ich schliche mich ein im Schelmenkleid." Der „Gott und das Tier" rufen aus ihm, er weiß es.

Paul Verlaine hätte den Wedekind zum Chor der Verdammten gerechnet, zu den poètes maudits. Und Baudelaire hätte das dunkle Begräbnis dieses Verwünschten gemalt, den ein mitleidiger Christ hinter einem Schutthaufen einscharrt, à l'heure —

A l'heure où les chastes étoiles
Ferment leurs yeux appesantis, —
L'araignée y fera ses toiles,
Et la vipère ses petits.

IV.

Denn Baudelaire ist der Stammvater dieser Teufelspoesie. Verlaine ihr schluchzendes Kind. Aber die Pose des ersten, die Weichheit des anderen: von beiden trennt sich die hundeschnäuzig unnennbare Komik Wedekind's. Er ahmt nicht nach: er hat seine Schändlichkeiten alle selbst empfunden. In der lyrischen Form setzt er den sterbenden Heine fort, sonst wären als weitläufige Vettern, obzwar andere Temperamente, Rousseau und Strindberg anzuführen. Sie alle sind Bekenner.

Wedekind steht außerhalb der Gesellschaft, fast außerhalb der Welt. Er malt die Welt in leiser absunderlicher Verzerrung; doch ihr echtes Wesen strahlt heraus. Er verrückt unmerkbar die Linien; aber die Gestalten sind real. Und wenn sie durcheinanderschießen; wenn sie eine ulkige Beleuchtung in tragischen Verhältnissen zeigen: dann wird das Spiel dieses dunkeln, komischen und erbarmungslosen Lebens als ein Spiel bewußt. Man genießt den seltenen Anblick eines ganz Losgelösten. Wir ehren, inmitten vieler Heuchelei, so eine gemeine Aufrichtigkeit.

Wedekind zu loben ist bedenklich. Es mag ihm selber schaden. Seine Kunst wuchs aus der Stimmung eines Niemalsanzuerkennenden, der zum eigenen dämonischen Plaisir schrieb. Ich will ihn also nicht loben. Nur sagen, daß ich im Innersten fühle, wie er manches gefühlt hat; daß Größe in diesem Henkershumor ist, Menschentiefes in diesem Schmutzbewußtsein. Über den irdischen Marionetten steht er und sieht das Komische an ihrem Untergang, ihrem Herumfuhrwerken, ihrem Elend, ihren Seligkeiten. Was er sich denkt, steht dahin. Er schweigt. Er steht außerhalb der Welt. Und doch nicht außerhalb ihrer Schmerzen.

Einer der Helden ist ein Wagnersänger, ursprünglich Tapezier. Wedekind zeigt an ihm die Härte und Enge des hastenden Lebens. Man ist geknechtet. Am stärksten, die etwas „sind". Die Anderen auch. An dunklen Strippen zieht eine dunkle Gewalt — Alle. Die Komik geht nicht auf Lebenswahrheit; aber das ganze Stück ist eine Lebenswahrheit. In das Hotelzimmer des Tenors münden Menschenschicksale. Daß der

Sänger eine blutjunge Britin hinter der Gardine vorzieht, später eine Andere hinter dem Wandschirm, ist gewiß nicht lebenswahr. In der Unwahrscheinlichkeit liegt die Komik, daß hinter jedem Möbel Verehrerinnen stecken. Doch wenn der Autor diese unwahrscheinliche Situation mit Ernst behandelt, erschüttert er.

Seltsam, wenn ein Sechzigjähriger hiernach auf die Knie vor ihm fällt. Ein Verkannter; ein Opernkomponist, der sich auf dem unaussprechlichen Ort versteckt hat. Er redet zäh' und weitschweifig, wie ein Erfinder. Grotesker Ernst liegt über den Dingen. Hier spricht einer von Denen, die aus der Tiefe mit gerungenen Händen flehn, — der Tapezier geht auf und ab. Der Alte, in seinem bittren Schicksal, ist nicht bloß ergreifend, sondern komisch dargestellt. Er spielt aus seiner Oper; krächzt am Klavier; produziert sich, — der Tapezier geht auf und ab. Es ist, als würde E. T. A. Hoffmann mit dem jüngeren Realismus vermählt. Und zuletzt unvermittelte Schrecklichkeiten des Achim von Arnim. Die Geliebte des Sängers erschießt sich. Er kann sie nicht mitnehmen. Humorhaftigkeit in dem Gegensatz: zwischen der unbeteiligten Sachlichkeit des geplagten Mannes und dem verzweifelten Weh der sterbegierigen Frau. Alles Pathos wird ausgeschlossen. Dann kommt der Schuß und der Schluß. Der Sänger zieht weiter. Auch das Leben zieht weiter.

V.

Im „Erdgeist" erschien die Unfaßbarkeit des Weibes greifbar geworden: das Lockende, Entschwebende, Wirrsalstiftende; man sah den Tanz um die Verderberin. Die Büchse der Pandora, dieser Tragödie zweiter Teil, bringt den Abstieg; das Verderben der Verderberin. Sie entkommt nach London, lebt als Straßendirne — und der letzte Auftritt gibt den Vorgang, wie sie von Jack the ripper in der Mansarde geschlachtet wird. Welcher Schluß von einem so grandiosen Ernst und Humor des Grausens erfüllt wird, daß ungefähr der Vergleich mit shakespeareschen Szenen heran muß. Alles am Humor des Werkes ist gesteigert, das Schattenhaft-Furchtbare gewachsen, das Ende tappt wie ein nächtiges Untier. Man glaubt das Treiben von Fischen zu sehn, die im dunklen Wasser einander fressen — ein Außenseiter zeigt es. Und das Bewegende bleibt der Geschlechtshunger. Glücklos, verderbenbringend ist die Hauptperson. Diese Lulu steht zu Zolas Nana . . . wie die Weber zum Germinal. Es sind dramatische Seitenstücke — doch ihr Wert (nämlich ihr Ergänzendes) liegt nicht bloß in der zufälligen dramatischen Form.

Glücklos und verderbenbringend erscheint der Marquis von Keith. Ist er nur ein Hochstapler? Er ist, was den Fall vertieft, ein Bastard;

ein ungütig Bedachter; ein Friedloser, dem vom Schicksal nichts auf dem Präsentierbrett gereicht wurde. Ein Menschenerrater, mit der Schnüffelwitterung des gestiegenen Knechts. Er hinkt: doch er streckt die Waffen nicht. Er ist ein Bettler: doch er streckt sie nicht. Auch hier spricht ein Anwalt der Enterbten. Nicht der bloß sozial Enterbten. Der Marquis von Keith kann, aus seiner Veranlagung heraus, nicht den bürgerlichen Weg gehen. Halbkomische Tragik! Er ist ein Verführer: aber die Geliebteste läßt ihn sitzen. Er ist ein Hochstapler: aber die Hauptstapelei mißlingt. Die Welt ist eine schlaue Bestie, findet er. „Das glänzendste Geschäft in dieser Welt ist die Moral." Eines Tages wird er darum moralisch sein. Ja, der Mann ist ein Verpulverer von Kräften; verzehrt sich, ohne das Glück zu erraffen; selbst ein Gehetzter; in solchen unterscheidlichen Zügen scheint er tiefer gesehen als etwa der Hofmannsthalsche Casanova. Denkwürdig, wenn die Geliebte von dem Zusammengekrachten abrückt. Er behält den Glauben seines Lebensleichtsinns noch in Herzkrämpfen. „Du gehst mit dem Glück; das ist menschlich. Was du mir warst, bleibst du darum doch." Es sind Augenblicke — Augenblicke ... Der Kunstpalast des Hochstaplers wird gebaut werden; von der Moral! Von derjenigen Moral, die weder Kühnheit des Piraten in sich schließt, noch wahrhaft sittlichen Ernst des tieferen Menschen. Sondern die auf dem Mittelweg den Hundetrab geht. Die Welt beherrscht der Durchschnitt. Wie dünkt Euch das alles?

... Der Allzusittliche dieser Komödie stiftet Schaden wie Gregers Werle. Der Unsittliche, der Schwindler Keith, nützt Vielen. In einer Sprichwörtersammlung las ich: „Wer ist gut für sich, ist gut für Andre." Bei Keith „ist noch jeder mit einem blauen Auge davon gekommen", sagt der Mann selbst.

Er vergaß freilich, daß Eine schlechter davonkam: seine Gemahlin, die ins Wasser ging ...

Wedekind ist vor den Leuten aufgetreten; er hat auf der Bühne gespielt, in seinen eigenen Stücken, vor Sack und Pack, er hat sie lachen hören und klatschen. Sie sagten: nein, wie drollig-verzerrt! Auch: nein, wie gemein! Die Unterstimme seines Vortrags drang nicht durch. Und doch gab er den Spaß und die Tragik. Da schrieb er in einem müderen Augenblick das Schauspiel „So ist das Leben". Er formt hier weniger eine Lebenssache als in den sonstigen Werken zusammen genommen, oder in manchem einzeln. Es mag ihm sein liebstes sein, weil er darin klagt. Aber es ist nicht sein größtes: — weil er darin klagt. Er gibt fast nur die Schmerzensseite. Sonst stand er wie ein Gott über den Dingen und sah auf die Wirrsal. Jetzt steckt er tiefer drin. Bei seiner Anlage

wirkt das wie ein Schwächezustand. Und doch bohrt hier seine Henkerskunst seltsame Furchen in die Seele. Sein König spricht das Leid des Herzens zum ungeheuren Spaß der Zuschauer. Dieser Nachfahr der Romantiker, des Clemens Brentano, Heinrich Heines, zaubert einen hupfenden, schlurrenden Rhythmus in einem nächtlichen Phantasma. Poète maudit! Und eine Armeseelenweise gespenstert zu den Worten: „Aus der Sonne Glanz verbannt" . . .

Mit alledem sehn wir einen Dichter, einen Magus, einen Beschwörer, aus dessen Gebilden schmerzvoll und absonderlich, die Unzulänglichkeit des Daseins schreit. „Gemeinheit" kann ihm jemand vorwerfen mit solchem Recht, wie man einem Gefolterten sagt: du stößt die unartikuliertesten Laute aus, mein Lieber, die ich noch gehört!

Vor Wedekind, jetzt unter den humorhaften Dramatikern der erste, müssen die Zuschauer eine neue Technik des Sehens lernen; die Darsteller eine neue Technik der Linien. Alle werden ihm leichter folgen, wenn er aufhört ein Fragmentist zu sein und anfängt ein strafferer Künstler zu werden.

Wenn . . .

VI.

Ich mag das Bildnis Frank Wedekinds nicht beschließen, ohne für diesen Titel, „So ist das Leben", einen Nachtrag herzusetzen. Auf welches Kunstwerk, mein alter Lieblingsspruch, gehörst du am ehesten?

Ich liebe die großen Aufrichtigen, — die ich bisher in „Welschland" gefunden habe. In Johann Jakob Rousseau. Und im Verfasser der „Education sentimentale", dem Schriftsteller G. Flaubert aus Rouen, verstorben in Croisset unweit davon. Er schrieb das größte Lebensbuch, das mir bekannt ist. Es umschließt sehr Vieles: Tolstoi ist darin (der größte Tolstoi, der Künstler aus den mittleren Jahren; denn es ist leichter, eine Religion zu stiften, als einen Roman wie die Anna Karenina zu schreiben); Tolstoi ist darin, Maupassant erscheint grob dagegen, Zola wirkt als Zeitungsmakulatur. Der Wert läßt sich gleichnisartig schwer ausdrücken. Es gibt da wieder nur einen Namen, den man hinschreibt, um etwas ganz Hohes zu bezeichnen: Shakespeare.

Dabei enthält das Buch, die Education sentimentale (wer übersetzt sie?), nichts als scheinbar zusammengeklebtes Zeug, bringt auch mehrfach abgegriffne Romanzufälle. Ein unbedeutender Mensch ist Mittelpunkt, ein schwacher Mensch, oft lächerlich, der zwischen verschiedenen Frauen schwankt; dazu kommen seine Freunde; und deren Freunde. Am meisten liebt er eine Bürgersfrau, die sehr schön, abwehrend und voll innerer Hoheit ist — vermählt an einen leichtsinnigen Hund von Projektenmacher.

Daneben hat er ein Verhältnis mit einem holdverwöhnten Frauenzimmer voll Gassenmädelgrazie. Auch der Bürger hat eines mit derselben zur gleichen Zeit. Dann schwankt er zu einer Dame der konservativen Geldmacht, die soll er heiraten, auch eine wohlhabende Jugendgefährtin soll er heiraten, er selbst hat etwas Geld, er begeht eine Schwäche nach der andern, tastet in die Politik, hat literarische Pläne, die Luft ist voll von allerhand Niedrigkeiten, sein Kindheitsfreund, mit dem er zum Beginn des Buchs Arm in Arm steht, verübt gleichfalls Niedrigkeiten, gegen ihn, die übrigen Freunde auch, er selbst auch, einer immer gegen den andern, jeder verrät irgend etwas, alle Augenblicke, ohne daß eine pessimistische Stimmung um sich greift, ohne viel Aufhebens — die zwei Freunde kommen darum nicht auseinander, sondern nach Zwischenräumen wieder zusammen, ein Einziger, ein schlichter, anständiger junger Mann, beschränkt, mit idealem Sinn, stirbt ergreifend wie ein Held und verschwindet hastdunichtgesehn im Wirrwar — dann findet nach langem Harren eine innerlichste Annäherung an die schöne Frau des Bürgers statt, sie gibt sich ihm nicht, doch einen Sommer lang kommen sie viel zusammen, und ihre Seelen umfangen sich, und das Welttreiben geht weiter, auch das Treiben mit der leichtsinnigen Andern, im Vordergrund auch die Dame der konservativen Gesellschaft, auch das verliebte Balg aus dem Heimatsort, alles taucht auf, wird liegen gelassen oder aufgenommen, ganz inkonsequent, ganz wirrfällig, der Einfluß unberechenbarer Vorfälle wirkt mit, drüber und drunter bewegt sich's, — und das Leben geht, geht, geht . . .

Und nach Jahren findet sich dieser Mensch alternd, der Strudel rauscht in weiteren Fernen, vieles ist zerstoben und verflogen, der Mann der schönen Frau ist längst wegen Betrügereien mit der Familie fort aus Paris . . .

Und eines Abends, in der Dämmerung, kommt diese Frau in die Wohnung des Junggesellen, — die Einzige, die das Bleibende seiner Sehnsucht war, die aus den Wirrungen öfter emportauchte, die er begehrte und nie besaß, — aber wozu viele Worte: die er vielleicht geliebt. Sie tritt ein und legt nachher ein paar tausend Franken hin, mit denen ihr Mann durchgebrannt war, sie sind jetzt leidlich geborgen, hinten in der Bretagne, der Mann ist alt, — — und sie beide wissen, daß es das tiefste Wiedersehen ihres Lebens ist.

Sie machen einen Gang durch die Straßen; und als sie wieder oben sind, erblickt er unter dem Schleier ihr weißes Haar. Und da Flaubert kein Romanschreiber ist, sondern ein Stück Shakespeare, malt er das Übrige der Wahrheit gemäß: sie halten einander umfangen, und er könnte

sie nun hinnehmen, die er ein Lebenlang begehrt. Er dreht sich aber um und zündet eine Zigarette an — denn dieser reflektierende Mensch sagt sich: wenn ich es tue, wozu mich noch jetzt die Sehnsucht jagt, — das Rückerinnern wird peinlich sein, vielleicht ... ekelhaft. Und in alles Pathos, alles Glück, alle tiefsten Erschütterungen guckt die Lächerlichkeit dieses Lebens, die Unvollkommenheit der menschlichen Zustände, und die große Kluft zwischen dem Wünschen und dem Tatbestand ... Später hört man noch einmal, daß ihr Sohn jetzt Leutnant in der Armee ist. Und gegen den Schluß des Buchs sitzt der Held wieder mit seinem Freunde zusammen, die Niedrigkeiten und Verrätereien und Irrtümer der Manneszeit sind immer mehr verschollen, sie plaudern, der eine erinnert sich, wie sie als Gymnasiasten mal zu der „Türkin" gehen wollten, wie der ältere dann vor den lachenden Mädeln ausriß, in einem Schüchternheitsanfall, und der Freund mußte nach, weil der andere das Geld hatte ... Und wie oft sie darüber nachher gelacht hatten! Und solche Erinnerungen an kleine Vorfälle (findet der Eine) sind vielleicht noch das Seltsamste und Bleibendste im Leben. Und sie lachen ... Und so schließt das Buch, die „Education sentimentale". Zu übersetzen etwa: „Herzenskämpfe".

Und über dieses Buch möcht' ich den Titel schreiben: So ist das Leben.

... So ist das Leben. Questa è la vita. Such is life. C'est la vie, c'est la vie, c'est la vie!

Wildenbruch

(Ein Torso.)

Er ist nur ein Trompeter;
(Und doch bin ich ihm gut.)

I.

Kaiser Heinrich ... Mit dem Gefühl ungeheurer Dummheit beginnt der Kritiker zu schreiben, nachdem er sämtliche Werke dieses Dichters gelesen. Wie vor den Kopf gehauen. Unter der Schädeldecke spürt man eine Ausgehöhltheit; fühlt auch, wie in gewissen Weichteilen Erstarrung und Verhärtung eintritt. Bummm! Die Augen schließen sich, als ob ein glänzendes Metall in lästiger Nähe vorgehalten würde, auf das von der andren Seite jemand hämmert. Bummm! Bummm! Bummm!

Oder: traa, traa; wie wenn jemand eine Trompete dicht an unser Ohr setzte. Traa; traa! Immer dümmer wird man. Traa! Traa! Traa! Immer apathischer. Traa! Soviel Banalität ist ja nicht zu fassen. Traa! Er bläst einen tot mit Gemeinplätzigkeit, rasch — traa! — eh' man Luft schnappen kann — traa! traa! — Hilfe!!

Wenn man ihn dann ansieht, hat er keine Ahnung, was er tut. Aus treuen Augen und mit reiner Stirn blickt er wohlwollend in die Welt.

Seiner ist das Himmelreich.

Traa —

II. (auf einem Oktavblättchen:)

Bei einer Betrachtung dieser Persönlichkeit kommt nicht viel heraus; das merkt der Kritiker, wenn er am Ende ist. Weil er sich nicht entwickelt, bleibt nichts Neues über ihn zu sagen. Es zieht uns etwas zu ihm hin. Was? Ein Gefühl aus früher Jugend. Erinnerung führt noch einmal die Zeiten herauf, wo im Brennpunkt unseres Fühlens und Sinnens die Indianer standen. Hochherzigkeit, spannende körperliche Auftritte, edle Liebe, glühender Haß, alles in glühend edlen Linien gezeichnet; kräftiges Gottvertrauen; in Augenblicken der Rettung das Gefühl „der alte Gott lebt noch" oder „Hurra, das waren deutsche Hiebe."

Ideale nimmt er prüfungslos; verteidigt Dinge mit edlem Löwenmut, ohne zu fragen, warum sie verteidigt werden sollen. Ein unendlich begeisterter Philister, der mit fünfzig Jahren an der Grenze der Pubertät entlangdichtet. Ein sympathischer, beschränkter Geist (mit naivem Raffinement in der Leidenschaft). Die Leidenschaft eines nach der guten

Seite hin betrunkenen Assessors. Auch die Sinnlichkeit wird bei ihm bloß interessante „Leidenschaft". Alles vollzieht sich wasserdicht stilisiert: edle Geilheit. Neigung zum Typischen. Mindestens flammender Blick, zuckende Lippen, ein heißer Strahl flackerte in ihren Augen auf. Merkwürdig ungoethische Veranlagung.

III.

(Jean Paulsches Extrablättchen über Karl Frenzel.)

Ein deutscher Brunetière? Einfältiger, protestantischer, freier von Temperament! Früher schrieb er wie ein Oberlehrer, der „recht munter" schreiben wollte. Bereits 1873 sagt er: „Zu meiner Zeit . . ." Heut stellt er die Niederlage aller Jüngeren fest. „Niemals ward ein großer historischer Stoff jämmerlicher und kleinlicher behandelt", — er spricht vom Florian Geyer.

Die Bauern sind „lauter Calibans, Trinculos und Stephanos." Er fragt dann Gerhart Hauptmann, „ob sich hier nicht Anlaß zu der Einwirkung der Frauen in das sonst so düstere und eintönige Schauspiel zwanglos gefunden hätte". Donnerstreng das Urteil über Hannele, den „mystisch verträumten und naturalistisch verrohten Hokuspokus". Weißt du noch, wie in der Berliner Dramaturgie einst der Narziß und der Uriel Acosta neben Hebbel gestellt wurden, als „Schöpfungen ersten Ranges"? Weißt du noch? Seite 456!

Und warum gegen Hauptmann so streng sein? wenn man gegen einen prinzlichen Epigonerich, G. Conrad, den Dichter irgend einer Phädra, so nachsichtig, noch im Tadeln, ist; wenn man hier den „Widerschein griechischer Kunst" bereitwilligst erblickt „in der Seele eines hochgebildeten, fein empfindenden Mannes, der seine glückliche Muße im edelsten Dienste, in der Beschäftigung mit den Künsten, sich zur Befriedigung und den Andern zur Freude und zum Genuß verwertet." Ei, ei! „Niemals ward ein großer historischer Stoff jämmerlicher und kleinlicher behandelt" sagt er von Gerhart Hauptmanns Florian Geyer. Ei, ei!

(Ende des Extrablättchens über Karl Frenzel.)

IV.

Wildenbruch hat den Stoff „mit der Kühnheit und Freiheit eines echten Dramatikers behandelt" (sagt Frenzel). Die Forderung der „Einwirkung der Frauen" ist jedenfalls erfüllt. Heinrich geht nach Canossa, weil ihn seine Frau darum bittet. Gregor der Papst entbindet ihn vom Bann, weil ihn Heinrichs Mutter darum bittet. Vortreten und Vorspringen ist häufig. Ordulph will sich im Vorspiel auf den kleinen Heinrich stürzen, der zückt das Schwert — da tritt Mutter Agnes ein. Heinrich befaßt sich mit Praxedis — da springt der Herzog der Nordmark dazwischen. Agnes springt vor (und ruft „Buhlerin!").

Gottschalk soll von den Römern getötet werden, — da springt er zu des Papstes Füßen („Alles weicht zurück"). Es wird drohend erzählt, daß nur Heinrich nicht zum Kreuzzug erschienen sei — da tritt er ein. Prinz Heinrich stürzt sich auf Praxedis — da tritt Graf Frangipani dazwischen. Die Vasallen sagen zufällig, „mit dem alten Manne gehts nicht länger" — da tritt der alte Mann ein. Der sterbende Kaiser kommt nach irgend einem rheinischen Kloster — da tritt zufällig Praxedis vor, die in dasselbe rheinische Kloster gekommen ist. Lauter Finales und plötzliches Vorspringen und immer am Höhepunkt, wenn von jemandem gesprochen wird, erscheint er: das ist der „heiße Atem" des Dramatikers Wildenbruch.

Wildenbruch hat außer diesem Drama noch neunzehn Dramen geschrieben. In diesen neunzehn Dra — dra — draa — traa — traa — traa — traa — — — —

(Im Manuskript findet sich eine aufgespießte Feder.)

V. (wenige Zeilen auf einem Quartblatt:)

. . . und dennoch unsrem Herzen teuer. Zwar auch in der Leidenschaft durchbrechende Trivialität. Aber diese „Francesca" als ganzer Wurf nicht vergeßbar! — Und dann:

„— — Die Nacht war ohne Sterne,
Als auf des Meeres dunklen Wellen sich
Gleich einem Schwarm von mitternächt'gen Vögeln
Lautlos die Schiffe der Armada wiegten. —
Schlaf rings umher — Natur verhielt den Atem,
Da hob ein leiser Hauch sich aus Nordwest,
Den Unsrigen günstig: zehn von unsren Schiffen,
Den Schnabel tief einbohrend in die Flut,
Glitten den Spanier wie Vampyre an,
Mit Eisenhaken bissen sie sich fest
An seiner Brust und plötzlich wandelten
Sich alle zehn in eine einz'ge Flamme —
Es waren Brander. — Ein Geheul erhob sich . . ."

Ich glaube „Christoph Marlowe". — Und so manches Andre, im Einzelnen! — Und schließlich immer das edle Indianertum. — Nicht zuletzt aber diese reine Persönlichkeit, — zu jeder besten Tat willig. Man darf ihm gut sein, wenn er auch bloß ein Trompeter ist. Man muß —

(Das Manuskript bricht ab.)

(Auf einem Oktavblättchen:)

Frenzels monumentaler Zug aber — — —

(Das Oktavblättchen bricht ab.) 1896. 1. April.

Sudermann

Bis zum „Glück im Winkel"

„Die folgenden Sudermann-Kritiken, begonnen 1896, sagen manche Dinge, die selbstverständlich geworden sind. Sie waren es damals nicht. Schließlich mußte die Arbeit einmal gemacht werden, die Lächerlichkeiten dieser Gestalt der Reihe nach zu belegen." —

„Es ist der Kampf gegen einen Zaunkönig. Man kämpft weniger gegen ihn ... als vor Denen, die auf ihn blicken. Das rechtfertigt eine Ausführlichkeit, die in zwanzig Jahren niemand begreifen wird."

Johanneskritik.

I.

Eines Abends, mit zweiundzwanzig Jahren, ging ich ins Lessingtheater. Wie man als Student gelegentlich ins Theater geht. Ich saß oben und konnte von den Parketmenschen nichts sehen. Es war am siebenundzwanzigsten November. Zum ersten Male spielte man das Stück eines Unbekannten, „Die Ehre". Den Namen des Verfassers hatte ich flüchtig über einem Zeitungsroman bemerkt. Hatte zufällig auch eine Feuilleton-Geschichte von ihm gelesen; sie war etwas französelnd im Ton und der Gegenstand sozusagen pikant.

Ich konnte die Parketmenschen nicht sehen. Aber ich hörte sie! Ihre begeisterten Stimmen und ihre zusammenschlagenden Hände. Es war ein namenloser Erfolg. Die Darstellung unterbrach man durch Beifallssalven und durch Lachsalven. Angeregter Lärm ging durch das Haus; nach jedem Akt neigte sich der Verfasser viele Male. Das war damals die Zeit, in der eine neue Kunst für Deutschland schien anbrechen zu wollen. Ibsen drang vorwärts, die Freie Bühne hatte sich aufgerichtet, — eine Stiftung von historischem Belang, — Gerhart Hauptmanns erstes Drama war unter wüsten Kämpfen gespielt worden. Jetzt glaubte sicherlich die Mehrheit, an deren Ohr das Brodeln der Bewegung so von ungefähr gedrungen war, — jetzt glaubte sie, einen Messias entdeckt zu haben. Anderes Gleichnis: sie schienen vor den Stadttoren zu stehen und den König zu erwarten; der Erste, der daher kam und seinen Gang nachzuahmen wußte, wurde jubelnd begrüßt. Es war allerdings kein Fürst. Vielleicht nur eines Fürsten Leibfriseur;

übrigens kein unebener Mann; mit mancher glänzenden Gabe bedacht. Wer will ihm verdenken, daß er sich die lauten Huldigungen gefallen ließ; daß er sie nach dem ersten Erstaunen gar mit großem Anstand entgegennahm. Das war so menschlich.

Ich saß verdrossen auf meinem Platze, fast wütend. Auch wenn ich absah von der Haltung der Zuhörerschaft: es wuchs in mir beim Verfolgen dieses trivialen Werkes von Akt zu Akt ein Gefühl ... das nicht anders als eine körperliche Abneigung zu nennen ist. Seit diesem siebenundzwanzigsten November hat Sudermann fünf Dramen geschrieben, auch einen Roman und mehrere Novellen; er hat mannigfache Schicksale gehabt, durchgequetschte Erfolge, Mißerfolge, beim „Glück im Winkel“ den ersten Achtungserfolg; aber was ich von ihm las und sah: die tiefe Abneigung drang immer durch. Sie war so lebhaft wie am ersten Tag.

Ob sie berechtigt ist, zeigt die Zergliederung seiner Kunst.

II.

Wesentliche Einwände lassen sich gegen diesen Dramatiker nicht machen. Außer etwa, daß kein echtes Haar an ihm ist. Man betrachte seine Werke. Sie zeigen: falsche Interessantheit, falsche Rührung, falsche Leidenschaft und falsche Schlichtheit. Das sind aber ihre Hauptfehler; der Dichter hat so kleine Schwächen. Es wäre ganz dumm, in der farbigen Lebendigkeit dargestellter Verhältnisse ein Übel zu sehen. Konsequentes Grau mag die Leibfarbe aller Esel bleiben. Doch *diese* Buntheit, die mit Angst und Schweiß und Berechnung erzeugt ist, die entstand aus der Furcht, nicht aufzufallen, und aus der Unmöglichkeit, Einfach-Gutes zu leisten; die in den Konturen von fataler Dagewesenheit ist und viele Schatten schreibender Frauen verwildert und vergrößert heraufbeschwört: diese ist vielleicht vom Übel. Ich schweige von seinem letzten Werk, dem „Glück im Winkel“, das ein ostpreußisches Gut in Silber färbt als den Schauplatz eines Zaubermärchens; es ist hier das Meiste immerhin gemäßigt. Sein dichterähnlichstes Stück, die „Schmetterlingsschlacht“, müht sich auf wirklichem Boden zu bleiben, — aber in Maxens Jugendgeschichte kommt sogleich der Pferdefuß durch: der Arme mußte Heringe verkaufen, bis er von seinem steinreichen geizigen Vater aufgelesen wurde; seine arme Mutter war indeß gestorben, „die hat genäht bis an ihren letzten Tag“. Sentimentalität, wie sie da spricht, zeigt sich früh in einer novellistischen Sammlung. Wer dort das süßlich-empfindsame Geschehnis liest von den „Sternen, die man nicht begehrt“, der wird für Monate genug haben.

Auch in der „Heimat“ zeigt sich Sudermanns kleine Schwäche für das Romanhafte. Eine fremdländische Sängerin, die „dall Orto“, die

„da draußen die großen Wagnerrollen singt", ihr Papagei Bobo, ihre Kammerkatze Giulietta, welche „ein kleiner Satan" ist, ihr Kurier, und Kaffee mit Chokolade als Morgentrank dieser genialen Person: es ist ein Fressen für unsern Dichter. Ein Fressen wie der deutsche Graf, der mit seinem schwarzen Diener, Ramagatha, aus dem fernen Indien nach Berlin kommt. Im Katzensteg ist die exotische Interessantheit durch das Komödiengeschöpf Regine verkörpert, welche, von dem verfallenen Schloß mit den Fuchsfallen abzusehen, gar manchen fruchtbaren Moment bietet; bald sieht man den „dunklen Kopf des Weibes gegen die Füße des Toten gepreßt", bald „blickte ihr Auge heiß unter dem Lockendickicht hervor", sie stirbt und — „auf der silbernen Fläche schwamm der Leichnam eines Weibes". In der Geschichte der stillen Mühle liegt die Romanhaftigkeit in dem geheimnisvollen Zimmer mit der seltsamen Inschrift und in der „Müllerhexe" am Schluß. In Sodoms Ende liegt sie konzentriert in der letzten Szene: ein Maleratelier, ein irreredender Künstler, nachts, „man sieht Klärchens Leiche im Schein einer Kerze auf dem Bett ausgestreckt", er malt im Wahnsinn die Leiche, monologisiert und fällt tot hin. Alles ein Weniges wild, und doch hat man die Empfindung, daß es erschwitzte Wildheit ist. Die romanhafte Veranlagung bleibt unverkennbar . . . aber der Grad der Steigerung ist künstlich herbeigeführt; mit fleißiger Berechnung. Sudermann selbst kennt seine Neigung für die falsche Interessantheit; es ist unterhaltsam zu sehen, wie er gegen diese Schwäche dennoch nicht andringen kann. Er versucht es, „Bestien sind wir alle, es kommt nur darauf an, daß unser Fell schön gestreift sei; und eine besonders schön gestreifte Bestie nennen wir eine Persönlichkeit." „Sieh mir doch in die Augen . . . fehlts da an Feuer? . . . Und die Weiber sagen, ich wüßte zu lieben!" so ekelhaft kokettes Zeug redet der geniale Willi Janikow; was tut mein Dichter? er läßt ihm durch Riemann sagen, er sei gar nicht etwa faustisch, sondern einfach verbummelt. Adah ist die verlogenste Komödiantin, die je auf einer Ottomane mit einem Fell zugedeckt lag und Zigaretten rauchte; was tut mein Dichter? er flicht eine Bemerkung ein: „Das ganze Benehmen eine gewollte, hie und da mißratene Kopie der Salondamen aus Pariser Konversationsstücken." Es sind Selbstkorrekturen. Er salviert sich. Er fühlt die innere Verlogenheit dieser Gestalten; aber er muß sie doch hineinskamotieren: er braucht sie. Er hat sie auch sonst überall — ohne die Selbstkorrektur vorzunehmen —: er betet sie an. Es scheint ihm schon ganz unmöglich, anders zu sehen als durch das Glas der verbogenen und verbiegenden Romanphantasie; das ist ein organischer Fehler. Man betrachte seine unglaublich plumpe Zeichnung der Mühlingks im ersten

Stück. Etwa wie ein Verkäufer in der Provinz sich ein Kommerzienratshaus vorstellt. So hat er (lange bevor Sodoms Ende erschien) satanische Tiergartengestalten gemalt: in seinen kleinen Novellen —, wo bald eine „Inez" verkommt, bald „der gefürchtete Roué", bald „ein bekannter Spötter und Lebemann"; bald heißt es, „die Schlänglein spielten" (nämlich um die Mundwinkel einer interessanten Frau), bald sagt jemand: „Dies Weib ist elend, namenlos elend". Die falsche Interessantheit ist ihm Luft und Licht. Ja, um Sodoms Ende ganz zu schätzen, muß man sich daran erinnern, daß dieser Sudermann von der noblen Kolportage ausgegangen ist. Er schrieb auch Romane mit dem verheißungstiefen Titel „Der Günstling der Präsidentin". Man brauchte solche Zeiten nicht aufzuschürfen, wenn nicht heut von jener frühen Industrie seiner Kunst so vieles anhaftete. (Er selbst hat übrigens, als er dies Sodom verfaßte, auf die einstigen Novellen zurückgegriffen. Die komödiantische Szene, wie Adah der Mutter Janikow gegenübersteht, hatte er dort vorgebildet; er übernahm sie in sein Stück mit Änderungen. Denn auch in der Novelle kommt ein verheiratetes „schönes Weib aus der Gesellschaft" ins Haus der Mutter des jungen Mannes, mit dem sie die Ehe bricht. Die Mutter hatte just eine gute Meinung von ihr; „ihr treues, ehrliches Herz krampfte sich zusammen vor dieser Pflichtvergessenen . . ."; „als die Knieende, die dargereichten Hände mit Küssen bedeckend, es wagte, sie um Begünstigung ihrer frevlerischen Leidenschaft anzuflehen, da wandte sie sich entrüstet ab". Noch zwei Einzelheiten hat Sudermann herübergenommen. „Heute stand ich schon zwei Stunden im Schnee" muß in der Novelle die Dame zu dem erkaltenden Geliebten sagen; Adah wirft ihm bloß vor, daß sie „fünfundzwanzig Minuten im Schnee" gestanden. In den Novellen heißt es, „daß das junge Mädchen bereits als junge Witwe auf die Welt kommen sollte." „Bei uns nämlich," sagt denn der Sodomsjournalist Weisse, „kommt das junge Mädchen schon als junge Witwe auf die Welt." Ein gewisser Zusammhang zwischen der Frühzeit und der berühmten Zeit besteht also, — doch ich komme von der falschen Interessantheit ab.)

Man gehe Sudermanns sämtliche Gestalten durch und man wird sehen, wie wenige er zeichnete, die nicht verlogen sind. Selbst eine Alma, die zu seinen besten zählt, ist bei manchem wahren Zug nicht frei von unechten, romanhaften. Bewußte und allzu deutliche Wendungen zerstören vieles. „Ist dein Graf jung oder alt? Meine Augen sind rot — feuerrot, nicht wahr, Auguste? Und am Ende ist er jung." Und so weiter. Verblüffend zeigt sich Sudermanns immanente Theatralik gerade an den schlichten Gestalten. Wieviel Komödianterei in dieser Einfachheit. Der

Dichter erscheint wie eine hartgesottene Bühnenkünstlerin, die einmal den Vorsatz gefaßt hat, in Schlichtheit zu posieren; eine Zeitlang gehts, aber sie verschnappt sich in jedem entscheidenden Moment. Er will in der blinden Rektorstochter Helene ein schlichtes Geschöpf geben, doch Helene beginnt sofort Theaterreden zu halten. „Als Kind da war ich recht dumm; da dacht ich, die Noten sind kleine runde Engelchen, die sitzen auf einem langen Zaun und schlagen mit den Flügeln." Das dachte sie. Ahnungsreich kündigt sie alle schlechten Charaktere an, indem sie vor ihnen wegläuft. Wo ist ihre Heimat? im Rührstück, Leser. Ihre Altersgenossin Rosi, Siegerin der Schmetterlingsschlacht, soll in einem reinen Kinderidealismus an der Schwelle der Geschlechtsreife gezeigt werden, und manches Holde schwebt um diese Gestalt; aber sie dalbert gleichfalls recht widerlich, recht komödiantisch-kindlich; wenn sie groß ist, wird sie alle Männer lieben; alle Männer, soviel wies gibt; oder lieber bloß einen; dann wird sie sterben ..., auch diese Kleine ist in wesentlichen Zügen kulissenhaft. Immerhin nicht so stark wie Klärchen Fröhlich. Klärchen macht den Rekord in der Verlogenheit. Dieses Vögelchen redet wiederum über die Liebe, in schlichtester Naivheit: „Ich hab mir gedacht, das muß etwas sehr Schönes und Erhabenes sein, weißt du — so — wie die Sonne" usw., und als sie abgeht, entschuldigt sie sich unbegründet wegen eines vor mehreren Jahren fortgelaufenen Hundes: „Und wirklich, ich war nicht schuld, daß der Molly weglief. — Ich hab ja Alle lieb — Menschen und Tiere". Wie sagt der Feuilletonist? Lieb! Kramer vollends, Kandidat, ist von reifer theatralischer Schlichtheit: der (mit Risler verwandte) treue Vierschröter, welcher unter Umständen furchtbar werden kann. Die Einfachheit wird bei diesem Sudermann so aufdringlich! Selbst Herr Hefftertingk, Pfarrer, hat ein gerütteltes Maß Pose im stillen Schalten, und es berührt gar unangenehm, wenn er sein „Ich bin ledig geblieben, mein Fräulein" hinlegt; oder wenn er zu Magda sagt, er habe aus mancherlei Gründen ihrer Familie beigestanden: „— vor allem — aber — um — Ihretwillen." Allein die Gedankenstriche sind Gold wert. Der letzte Ausläufer dieser schlichten Naturen ist der schlichte Rektor Wiedemann, der ein schlichtes Glück (in Elisabeths Winkel) genießt und sie in Schlichtheit ziehen lassen will, da sein schlichtes Gemüt ihr das Verbleiben gar nicht zugemutet hat. Ja, das Einfache wächst sich bei diesem tief komödiantisch angelegten Schriftsteller zu besonders falscher Interessantheit aus.

Die Sprachbehandlung wirkt hierbei mit. Eine wie große Rolle sie bei Sudermanns Vorliebe für unwahre Zeichnung spielt, wird leicht klar. Seine Gestalten begehen zuerst den technischen Fehler, sich selbst zu explizieren; im Leben sind wir nie so dumm, solche Charakteristiken

gelten zu lassen. Zum Zweiten aber steht die Sprache, in der sie es tun, in keiner Beziehung zu ihrem Wesen. Sie reden unter allen Umständen internationale Feuilletons in temperierter Form. Will sagen: Sudermann redet sie. Und seiner Art entspricht es, daß hier immer falsche Interessantheit durchdringt. Ein peinlicher Feuilletonismus ist eins der frühesten Merkmale dieses Mannes. Was er für anziehend hält, zeigen seine Zwielicht-Novellen, die im Friseurstil jedesmal eine verehrteste Freundin anplaudern und geistreich-schmachtlockiges Salongeschmuß hinlegen, wie angesüßter Oskar Blumenthal. Wie hier der Erzähler und die verehrteste Freundin sich wechselseitig interessant machen, so haben die späteren Gestalten Sudermanns immer das eine gleiche Ziel. Sprache, Technik, Charakterzeichnung (wo hört das eine auf, wo beginnt das andre?) wirken zusammen und es entstehen jene unerträglichen Kulissengeschöpfe, von denen einige beleuchtet worden sind.

Aus Sudermanns Sprachkunst und seiner Kunst des Charakterisierens entspringt gleich anfangs Robert Heinecke, der edle junge Kaufmann, ein unglaublicher Putz, den nie ein Dichter hätte schaffen können. Er rast in geölter Rede für das Gute, Hilfreiche, Vorurteilsfreie; dem Diener Wilhelm gibt er jedoch nicht die Hand; er denkt an ein Duell; in der tiefsten Zerknirschung mahnt er: zieht euch an, es gibt Besuch (aus dem Vorderhause); er murmelt soziale Sätze von der großen Abrechnung der Hinterhäuser mit den Vorderhäusern. Ein unglaublicher Putz. An Rednergabe ist ihm Leonore doch überlegen. Sie scheint unter dem Strich aufgewachsen. „Ich bemühe mich so sehr, Sie zu verstehen, daß ich schon angefangen habe, Sie zu bedauern," so führt dieses Pfundmädchen einen Reserveoffizier ab. Auf die Frage, was sie liest, erwidert die Kommerzienratstochter: „Etwas, was die Märtyrer des Vergnügens kaum interessieren wird, denn es dreht sich nur um die Märtyrer der — Arbeit." Das ist edel gesprochen. Und Leonorens Fatzkestil besitzt in höherem Maße der Kaffeekönig aus Indien, der Impresario der Handlung, der große Klugredner, welcher den Lakaien Goldstücke in die Hand drückt, und über den zu spotten trivial ist. Nur betonen will ich, daß er einmal zu sich selbst sagt: „Pfui, Trast, das war nicht schön." Wer dieses Stück heute zur Hand nimmt, wundert sich: es erscheint so verstaubt, so komisch veraltet, daß man nicht glauben will, es sei erst sechs und ein halbes Jahr alt.

Hängt es mit den späteren Werken zusammen? In dem zweiten Schauspiel ließ Sudermann einen Schriftsteller auftreten, welcher der Trast des Stückes wurde: Weiße. Man sieht, daß er bemüht war zu motivieren (oder zu entschuldigen), indem er den Klugredner just zum Literaten machte;

ganz wie er für Adahs Theatralik seinen Rechtfertigungsgrund ersann. Weiße ist (kaum in etwas geschickterer Form als Traft) Herumführer und Geistreichler. Er hat die Manie der Sudermannschen Leute, umfassende Auskunft über sich zu geben. Er gibt sie einem wildfremden Herrn aus Karlsruhe, gleich beim ersten Zusammensein: er sei allmählich „so jämmerlich heruntergekommen"; zum Beweis für die Verkommenheit der Tiergartenstraße sagt er lebenswahr: „Da sehen Sie mich . . ." usw. Auch Kitty entblößt knapp nach dem Eintreten ihre Seele vor dem wildfremden Herrn; sie teilt sofort mit, daß sie im Grunde brav sei, doch in diesen Kreisen es nicht zeige. Noch freigebiger mit Auskünften ist die Heldin der Heimat: Magdalene Schwartze-dall Orto. Ich muß mich da an eine Französin, Marie Sybille, erinnern, die in meiner Jugend bei uns im Hause war. Sie hatte eine Leidenschaft über sich zu sprechen, und sogar mir kleinem Bübchen hielt sie lebhafte Vorträge über ihr Wesen. Sie schloß mit glänzenden Augen jedesmal „voilà comme je suis!" und ich lachte mich heimlich tot über sie. So sind Sudermanns Bühnenfiguren. Sie sprechen über ihr interessantes Wesen mit hartnäckigem Vergnügen, mit ausdauernd interessanter Haltung, und wenn sie ein Dutzend Sätze hingelegt haben und die Applauspause machen, röchle ich immer vergnügt: „voilà comme je suis". Welche falschen Feuilletontöne in diesen Selbstcharakteristiken! Bei Adah Barcinowski hatte der Dichter noch eine Selbstkorrektur versucht (daß es eine Notbrücke war, zeigt die von Mutter Janikow entlarvte Frau in höchster Ekstase, wo sie niemanden mehr kopiert, doch erst recht Feuilletons hinlegt); bei Magda ist ein entlastender Hinweis nicht erst versucht. Diese große Poseurin leistet an falscher Interessantheit Ansehnliches. Sie erzählt, daß sie nicht gewohnt sei, sich zu ducken, und teilt bewundernd mit, daß ein Hang zum Morden, — zum Niedersingen in ihr stecke; singen oder leben sei für sie dasselbe, sie tue beides so, daß jeder Mensch wollen müsse wie sie; (das zeigt sich nachher!); sie zwinge ihn, sie kneble ihn, daß er liebe, leide, jauchze, schluchze wie sie, und wehe dem, der sich wehre, — sie könne ihn „niedersingen — in Grund und Boden singen, bis er ein Sklave, ein Spielzeug wird in meiner Hand!" Voilà comme je suis. Sie redet (als eine Feuilletonistin) von der lauen Zimmerluft, die nach Lavendel, Tabak und Magentropfen riecht, derweilen habe sie sich den Sturm um die Nase fegen lassen; und einmal ruft diese Komödiantische — „mit Größe", wie der Dichter ausdrücklich zufügt —: „Denn ich bin ich und darf mich nicht verlieren." Das ist der Gipfel. Die Größe scheint sie vom Alten geerbt zu haben, dem Oberstleutnant Schwartze, Melodramenvater strengster Observanz. Die Reden dieses falschen Marquis sind köstlich, von

dem starr melodramatischen Ausspruch „Magdalene ist nicht mehr mein Kind!“, den er bloß dreimal in einem Akt wiederholt, bis zu dem unsagbar ulkigen Moment, wo er im höchsten Affekt mit umständlich edler Theatralik äußert: „Herr Regierungsrat, ich weiß noch nicht, ob in diesem Hause ein Stuhl für Sie da ist; aber da Sie den Weg hierher so rasch gefunden haben, so werden Sie müde sein. Ich bitte, setzen Sie sich.“ Ich weiß noch, wie stürmisch wir bei der ersten Aufführung hier gelacht haben.

Die Gerechtigkeit fordert zu sagen, daß Sudermann im „Glück im Winkel“ nach größerer Einfachheit gestrebt hat. Aber auch diese Rektorsfrau (die früher ein Sportweib war) ist sich mancher Vorgänge und Verhältnisse ihres Innern ungemein präzis bewußt. Sie könnte ein sehr fesselndes Produkt von Sehnsucht und Pflicht, von Leidenschaft und Demut, von Festigkeit und Ausschweifung, von Madonnentum und Bacchanterei geben. Doch sie müßte keine Sudermannsche Gestalt sein, wenn sie nicht sogleich einem fremden Schulinspektor mit übergroßer Bereitwilligkeit über ihre intimsten Dinge pathetische Auskunft erteilte: „Und wenn ich mir das Glück hätte stehlen und vom Himmel herunterreißen müssen, ich hätt's getan — und hätt' es heimlich in meinen Winkel geschleppt und mich davorgestellt — wie Elstern Blankes in den Winkel schleppen. Und wenn ichs dreitausendmal gestohlen hätt' — mein bischen Glück, und wenn ich dreitausendmal nicht hierher gehör', hier steh' ich und halte Wache davor und breite meine Arme drüber aus, und wer dran rühren will, muß über mich hinweg.“ Es liegt auch hierin (trotz der apostrophierten Endsilben) eine recht vordringliche Theatralik. Die Frau versteht es auch sonst in glänzenden Ausdrücken, die immer das Romanhafte hart streifen, über ihre Seele Auskunft zu geben, über die Winterabende, wo man in die Lampe starrt, und die Sommernächte, wo die Linde vor der Tür blüht, über den Drang nach Leben, Glück und Welt, und das trübe Bewußtsein, Strümpfe stricken zu müssen. Bekenntnisse werden sozusagen hingelegt; die Dulderin produziert sich vor dem Parkett: voilà comme je suis. Und ein ähnliches Verhältnis waltet bei ihrem Gegenpart, dem Röcknitz. Er stammt von Sudermann! Lebensdurstig, rücksichtslos, cynisch, dabei gutmütig; ein verfluchter Kerl mit ganz hübschen Zügen. Er hat einen entfernten Vorläufer in dem Reisenden aus der Schmetterlingsschlacht, dem selbstbewußten forschen Draufgänger, dem janz fromm vor lauter Glück wird, wenn er einen begaunert hat. Am letzten Ende jedoch ist Röcknitz ein Abkömmling der Malte's und Fink's, deren Schöpfer zu sein Spielhagen und Freytag sich rühmen: der körperlich kühnen und seelisch überlegen-leichtsinnigen Adelssöhne, zu denen kein

Bürgeraug' ohne heimliche Bewunderung blickt. Auch Leo von Sellenthin gehört zu dieser Rasse: der falsch-interessante Hüne aus „Es war" mit der falsch-interessanten Flottheit und dem komödiantischen Löwentum; einer der ekelhaftesten Gesellen, die Sudermanns verhehlte Schwärmerei merken lassen. Eine Spur von diesem sehr gefallsüchtigen Kraftmeiertum hat der Junker Röcknitz. Es lag nahe, daß unser Schriftsteller, wenn er einen Gewaltmenschen zeichnen wollte, etwan einen Renommisten mit haut goût zustandebringen würde. So war es auch. Er hat bei manchem saftigen Zug den verfluchten Kerl nicht vor Komödianterei schützen können. Die Attribute der Kraft hat Röcknitz unverkennbar; denn er sagt „mein Alter!", was alle Kraftnaturen sagen, wofern sie nicht „mein Junge!" sagen. Aber auch Röcknitz leidet am latenten Voilà-comme-je-suis, woran im Leben Gewaltburschen nicht leiden. Er ist zu bewußt, da, wo er naiv sein müßte. Er expliziert sich; macht sich interessant. Und auch er ist Feuilletonist. Er versteht zu analysieren. Wiedemanns Frau habe von der Natur die wundervollste Mischung mitbekommen, die es im menschlichen Charakter geben kann: sie sei gütig und stolz, aber die Güte werde schwinden, wenn der Stolz gebeugt sei, sagt er zum Rektor. Feine Unterscheidungen. Und in Gleichnissen geistreichelt er (ein löwenstarker Blumenthal) über das „heimliche Hinken" mancher Menschen; er geistreichelt, daß das Lehreramt mit den sibirischen Arsenikgruben vergleichbar sei . . . Etwas Kraft und Saft und Humor; manches verschämt kokette Wort; und sehr viel falsche Interessantheit.

III.

Eine ganze Welt voll Unwahrheit ist die Welt der Sudermannschen Gestalten. Ein Durcheinander posierender Erscheinungen. Aus der Ferne erkennt man das Bemalte auf den Backen. Ja, wer gegen diese aufdringliche Lüge eine Abneigung spürt, wird ein Recht dazu haben. Noch was Besonderes kommt in Betracht. Auch Wildenbruch etwa gibt unwahre Zeichnung in Fülle. Doch er tut es naiv. Es ist die glühende Tolpatschigkeit eines ahnungslos edlen Herzens. Bei Sudermann Schritt für Schritt Berechnung. Daß sein Blut nicht lau und träge schleicht, mag sein. Er besitzt sogar wahrscheinlich ein gewisses Maß von dem, was man Temperament nennt. Aber seine sozusagen starken Wirkungen erreicht er nie hiermit. Wenn sein Temperament durchgeht, das Sudermannsche „pectus", geht es immer nach der malerischen Seite: nach der falschen Interessantheit. Nach der dramatischen nie; hier waltet keine Glut, sondern — ich will das gleich zeigen — Raffiniertheit. Es wäre der Gipfel des Unsinns, starke Kontraste in der Kunst nicht gelten zu

lassen; sie lebt zum Teil davon. Aber bedenklich ist, wenn die Kontraste in jedem Einzelfall so mühsamschlau zurechtgemacht sind wie bei Sudermann; wenn er (gewerbsmäßig) bloß die schreiendsten, die allerberührungslosesten Gegensätze in Arbeit nimmt. Es wird die Empfindung der beabsichtigten Sensation erzeugt. Außerdem zweifelt man an seiner Fähigkeit, mit den belangvolleren feinen Abtönungen des Lebens auszukommen. Wie plump und raffiniert zugleich ist das zugeschnitten! Hier eine fabelhaft üppige Willkür (der Junker), dort eine fabelhaft pflichttreue Demut (der Rektor); hier der wildeste Draufgänger, dort der schlichteste Märtyrer; noch mehr: der erste will die Frau eines anderen zu Fall bringen, der zweite liest sogar eine weggeworfene Frau auf und (noch mehr) er glaubt sie dann viel zu hoch für sich.

Das beste Seitenstück ist Willy Janikows Verhältnis zu Kramer: hier ein genialer Wüstling, dort ein bescheidenster Pflichtenmensch. Zur schärferen Steigerung wird der eine anbetender Freund des andern; der eine opfert dem andern sein ganzes Vermögen, der andre raubt ihm sogar in höchster Undankbarkeit die Braut. Noch mehr: der eine konnte seine Braut nur deshalb nicht heiraten, weil er dem andern das Vermögen geopfert. Noch mehr: der eine rezitiert grade einen Vortrag zum Ruhme des andern im selben Augenblick, wo er ihm die Braut entehrt! Das ist ein weniges erschwitzt. Erschwitzt sind Gegensätze, wie sie novellistisch im „Sterbelied" verarbeitet werden. Hier: geiler, südlicher, taumelnder, unerhörter Liebesrausch; dort: protestantisch ärmliches, hohlwangiges Predigerwitwentum. Alles zu absichtlich, zu gemacht. Man riecht die Disposition. Auch ganz billig feuilletonistische Kontraste liebt der D... Dichter, welche deutlich an die noble Kolportage erinnern: „Dann Gnad' uns Gott", schreit Kramer wegen des verschwundenen Clärchens; „Bitte umkleiden zur Quadrille!" ruft im selben Augenblick die Hausfrau. Solche Wirkungen leiden unter ihrer großen Dageweseneheit. Diskreter ist derselbe Kontrastwitz angebracht — wieder am Aktschluß — in „Fritzchen": der Sohn geht schmählich zum Tod, die ahnungslose Mutter phantasiert grade von hoher Ehre, die ihm der Kaiser erweist. Wir kennen diese Effekte nun. Im übrigen ist die Phrase von dem Vorder- und Hinterhausdichter Sudermann unsinnig oft... und oft unsinnig gebraucht worden. Es kommt ihm nicht auf Vorder- und Hinterhaus, sondern allgemein auf kontrastierte Welten an. Er hat Vorder- und Hinterhaus einmal gegenübergestellt wie nachher ein mildes Schulidyll einer wilden Schloßherrlichkeit, oder eine libertinistische Künstlerin einem Offiziershaus mit Missionsbestrebungen, oder einen reichen liebloſen Geizhals einer zärtlichen armen Familie, oder ein Jobberhaus ehrlichen, geplagten Milch-

inspektorsleuten. Der Kontrast, nicht gerade der soziale Kontrast ist ihm die Hauptsache. Der Kontrast ist ein wesentliches und berechtigtes Kunstmittel. Aber wo hinter diesem Kunstmittel die komödiantisch forcierte Mache steckt, der gemeine Kniff, werden wir angeekelt.

IV.

Doch der Kniff ist ein Sudermannsches Merkmal. Sudermann ist ein, gallisch zu reden, „trucqueur". Allerdings in deutscher Verschämtheit; und mit dem Anstandsgefühl eines Mannes, der mit einem Auge nach Dichterruhm schielt. Im Laufe der Handlung wird bei ihm jedesmal noch ein neuer Effekt, eine klobige Überraschung draufgeprotzt. Bewegung, Augenblicks-Wirkung um jeden Preis. Abschiebungen, Vorwärtsschiebungen, Trümpfe. Der Geist der Gewaltsamkeit schwebt über den Stücken. Geradezu mustergiltig ist der Schluß des ersten Akts der „Ehre". Es muß, behufs eines spannenden Aktschlusses, erreicht werden, daß Alma eine dramatische Konfrontation mit Trast hat — es muß. Also: Trast hat sie gestern Abend in einem Vergnügungstempel getroffen; ohne sie zu kennen. Unter den vielen möglichen Lokalen ist er zufällig in das geraten, in dem sie war! Unter den vielen anwesenden Mädchen hat er gerade die Bekanntschaft derjenigen gemacht, die sich nachher als Schwester seines Freundes entpuppt! Und er erzählt sein Abenteuer dem Freunde just in dem Augenblick, wo sie eintritt. Sensation. Sudermann geht auf brutale Schlager los. Er träumt eine spannende „Szene" zwischen Adah und Mutter Janikow, es muß knallen, irgendwie. Demnach: Adah schreibt bei Janikows unter dem unwahrscheinlichsten Vorwand etliche Zeilen; die Janikowen erkennt sie an der Handschrift: es knallt. Robert tritt „unbeachtet" aus einem Seitenkabinet und hört zufällig, wie Trast von ihm erzählt; so erfährt er seine Schmach; es knallt. Gewaltsamkeiten, äußerlichste Auftritte sind für Sudermann Licht und Luft. Vater Schwartze muß „schweigend die drei Türen verschließen" und drohende Anstalten machen, Magda und sich zu töten. Dann wird eine Tür erbrochen. Das Spiel mit Waffen ist ein bezeichnendes Lieblingsspiel unseres Schriftstellers. Jedesmal verhindert gottseidank ein merkwürdiger Zufall das Schlimmste. Robert läßt den — schon erhobenen! — Revolver fallen: weil Leonore gerade eintritt. Kramer läßt den — schon erhobenen! — Morgenstern fallen, weil Willy gerade einen Blutsturz bekommt. Schwartze läßt die — schon erhobene! — Pistole fallen: weil er gerade einen Schlaganfall bekommt. Es geschieht nichts, aber der Zweck wird erreicht.

Mit welcher dicken Raffiniertheit einzelne Szenen auf Effekte zugeschnitten sind, zeigen diese künstlich geschaffenen Explosionsstimmungen.

Man verfolge nur eine. Robert steckt sichtbarlich den Revolver in die Tasche; mit ihm in der Tasche tritt er vor den Verführer der Schwester, man zittert; er hat ihm nach einer Weile ein Blatt Papier zu überreichen, „die beiden stehen sich einen Augenblick gegenüber und messen sich mit den Augen" — Sensation; nach einer Weile wird dieser Kniff wiederholt, „die beiden stehen sich wiederum gegenüber; stummes Spiel" — Sensation; endlich, erst beim dritten Anlaß, hebt er den Revolver: da erscheint Lenore. Die jung angefressene Kolportagephantasie dieses Schriftstellers verleugnet sich nicht. Widersprüche und Gewaltsachen, aus Kulissenrücksicht, sind bei ihm Regel. Typisch ist „Heimat", wo Magdas Vater bereits am Vormittag nach ihrer Ankunft an ihr stirbt: denn zufällig hatte am vorhergehenden Tage zum ersten Mal der einstige Verführer dieses Haus betreten! Magda sagt: „Über die Kindereien von damals sind wir doch alle lang hinausgewachsen"; doch sie hat nie geschrieben. Magda hört, daß ihr Vater bereits geistiger Kindschaft verfallen war: doch die „überlegene" Natur nimmt den Kampf mit ihm auf. Die kühne Magda willigt ein — Leser, am ersten Vormittag nach der Ankunft, nach zwölfjähriger Abwesenheit — Keller zu heiraten. Und so fort. Die Verlogenheit kann nicht weiter getrieben werden. Die Schmetterlingsschlacht bringt nicht ganz so viel Gewaltsames. Aber auch da: Schiebungen, Theaterverwicklungen. Ohne gemachten Theaterkram kommt er nicht aus; noch in der Humoreske vom Fräulein Jolanthe verrät der Schlußkoup mit den plumpen Überraschungen dieses Unvermögen.

V.

Der Kniff bildet ein Merkmal unseres Autors. Der Kniff zeigt sich bei ihm auch da, wo geschlechtlich unbefriedigte Leserinnen in Wonnegeächz ausbrechen ob seiner gewaltigen, ob der hinreißenden Leidenschaft. Er hat den Katzensteg geschrieben — diese lohenden Flammen! Er hat die Geschichte der stillen Mühle geschrieben — dieses lechzende Feuer! Er hat „Es war" geschrieben — diese sinnbetörende Glut! Die drei Sachen haben schon gemeinsame Züge. Aber es läßt sich das Rezept angeben. Gleich in den frühen Erzählungen fällt ein entscheidendes Merkmal an Sudermann auf: er giert nach pikanten Wirkungen. Bezeichnend nennt er die erste Sammlung „Im Zwielicht". Wem aber dieser Titel noch nicht deutlich ist, den belehrt ein Untertitel: „Zwanglose Geschichten." Wo ich nicht irre, war drittens, aus Vorsicht, ein Bild zugefügt. Aus allen Ecken dieser Sammlung sprach eine übergefällige Lüsternheit. Der Autor riß sich ein Bein aus, um zwielichtartige Themata zu finden; Themen, die er mit seiner vornehmgütigen Freundin in der

Dämmerung theoretisch behandelt. Und auf diesen Wegen ist er geblieben. Von diesen Wegen kommt die „Leidenschaft" des Katzensteg. Bei näherer Betrachtung der Regine-Szenen zeigt sich der ganze faule Zauber dieser berechnenden Kunst. Diese exotisch gezeichnete kleine Hure mit den „starrenden Brüsten" und der „schwarzen Lockenwildnis" sucht mit jeder Bewegung ein langsames Angeilen des Lesers zu ermöglichen. Nicht mit einem Mal einen rasch verpuffenden unpraktischen Glut-Ausbruch; sondern was Dauerhaftes, über das ganze Buch sich Hinziehendes. Denn hierin besteht Sudermanns Rezept: ein Begattungsprozeß, auf den im Anfang Perspektiven eröffnet werden, findet noch immer nicht statt. Jedesmal noch immer nicht. Der freundliche Leser sieht ihm mit einem gewissen menschlichen Interesse entgegen; er fragt sich: wann? jetzt? aber jetzt doch? Allein der Dichter hält Haus und dehnt die Stimmung immer länger hin (das ist der Kniff): — in allen drei Fällen bis zum Schluß. In allen drei Fällen kommt dann endgiltig was dazwischen, der Leser sieht sich betrogen: doch er hat in angenehmer Spannung bis zum Ende ausgehalten. Leo beschläft nicht die Felicitas, Johannes nicht seine Schwägerin, Boleslaw nicht Regine. Obgleich — das ist sehr bezeichnend — obgleich der sorgliche Autor schließlich den Boleslaw und die Regine kurzweg in demselben Zimmer schlafen läßt, einsam auf einem öden Schloß, viele Nächte lang! Die Erektionsromantik dieses Katzensteg, die man verfolgen muß, ist wieder raffiniert und plump zugleich. Allein man wird unter Umständen mit solchem Rezept ein Schriftsteller von hinreißender Leidenschaft.

VI.

Als die Frau Rektor Wiedermann sich davonmachen will, weiß der Rektor nicht, warum sie geht: doch er läßt sie ziehn. Er weiß auch nicht, wohin sie geht: doch er läßt sie ziehn. Sind alle diese Leute verrückt geworden? Offenbar. Seitdem nämlich Ibsen . . .

Ibsen war allerdings der Erste. Bei ihm sind es begründete Verhältnisse. Hinter seinen Menschen steht noch die ganze Symbolik. Wenn sich Sudermanns Puppen in ihrer Endlichkeit ebenso geberden, wirkt es köstlich. Für Sudermann ist der Zug bezeichnend. Er enthält nämlich seine volle Stellung zu dem, was unsre Zeit als eigentümlich und als neu bewegt. Doch ich möchte ihm kein Unrecht tun; er ist ja auch ein Symboliker. Die durch Röcknitz bedrohte Rektorin fragt: „Brennt die Lampe jetzt ruhiger, Herr Dangel?" — „Es scheint ja, Frau Rektor, das heißt, bis ein ordentlicher Windstoß kommt — dann —". Worauf Röcknitz („mit Bedeutung"): „Ich wette, der wird bald kommen, Frau Rektor!" Ist das keine Symbolik? . . . Oder: der

zynische Schriftsteller Weiße muß in Kittys Gegenwart ein Glas mit Rosen ergreifen, und der ehrliche Professor sagt: „Herr Doktor — Sie machen da eine Knospe zu nichte.“ Er sagte es mit einem Blick auf das junge Mädchen und . . . mit Bedeutung. Ist das keine Symbolik? . . .

Sudermann löst auch Probleme unserer Zeit: er ist halt ein moderner D . . . Dichter. Den Gegensatz zwischen alter und neuer Weltanschauung hat er verkörpert. Auf der einen Seite ein edles, aber leidenschaftliches Bühnenweib; auf der andren Seite ein greiser Militär-Idiot. Die kühne Künstlerin setzt sich über alle Vorurteile hinweg; sie hält ihre Lebensführung für selbstverständlich. Sie spricht mit grandioser Wucht: „O man weiß ja, was die Familie mit ihrer Moral von uns verlangt.“ Ein andrer sozialer Apostel unsres sozialen Dichters heißt Robert Heinecke. Im Leben ein Weniges verworren, entschließt sich Robert doch gegen den Schluß des Stücks, das „Konto zwischen den Vorderhäusern und den Hinterhäusern“ klar zu machen. Vielleicht der einzige Ewigkeitsgesichtspunkt in Sudermanns sämtlichen Werken ist in dem Satze enthalten: „Es haben sich Jahrtausende lang Menschen der Sonne gefreut, ohne sie von dem Phantom der Ehre verdunkeln zu lassen; noch heute leben neunhundertneunundneunzig Tausendstel der Menschheit auf dieselbe Art. Lebe wie sie, arbeite wie sie, und freu' dich der Sonne wie sie.“ Er hat nie Tieferes geschrieben. Seine Perspektiven richteten sich weniger auf die Ewigkeit als auf die nächste Aufführung. In der Ehre hat er das „Problem“ à la Lubliner behandelt: schandseicht mit Hin- und Herwürfeln des Titelworts in seinen verschiedenen Bedeutungen. „Sozial“ war auch der Erfolg von Sodoms Ende. Sudermanns Stärke als Satiriker lag in einer spezifischen Fähigkeit: er „gab es.“ Fast immer „gab“ er es jemandem. Lenore „gab“ es den Reserveleutnants. Trast „gab“ es ihnen noch einmal. Er führte sie glänzend ab, der vierte Akt der Ehre wimmelt von solchen Abführmitteln. Dann bekam Magdalene dall' Orto die Sendung, zu „geben“. Sie gab es denselben Gesellschaftskreisen wie Lenore und Trast. Das war ein Jubel! Sie gab es einer Generalin, welche fragt, ob bei der Kunst auch Töchter von guter Familie seien; der Gattin eines Mannes, welcher äußert: „Ich kenne keine Leute, ich wünsche keine Leute zu kennen, die nicht Soldat gewesen sind“ oder: „Die Kunst ist eine Erfindung, die sich die Drückeberger zurechtgemacht haben, um im Staate zu etlicher Bedeutung zu gelangen.“ Die Freude, daß der General und seine Gattin so abgetrumpft wurden, läßt sich nicht beschreiben.

Sudermanns Erfolge beruhen auf seinen Fehlern. Auf seiner kurzsichtigen Flachheit, die so leicht begreifbar ist; die sich nicht mit verzwickten

Problemen abgibt wie ein Norweger: sondern mit Dingen, die fürs tägliche Leben Sinn und Verstand haben; die er außerdem so deutlich auseinandersetzt, daß auch der Galeriebesucher Bescheid weiß; zumal er sie selbst schon oft gedacht hat. Die knüppeldicke Plumpheit hat Sudermann emporgetragen, auch in der theatralischen Mache, die auf Seelen vierter Garnitur wirkt; die doppelt wirkt, weil diese Leute sich in den Wahn träumen durften, eine „neue" Richtung mitzuehren. Ein Mitmacher, wie er ist, ein Abschöpfer, ein Blender (und er scheint der größte Blender, den die deutsche Bühne seit Jahrzehnten gehabt hat) wird immer sein Geschäft machen. Wir Freunde der Kunst aber sagen Folgendes:

Von allem, was große und echte Überlieferung in unserer Literatur heißt, ist er geschieden; mit allem, was Anempfindung und oberflächliche Mode heißt, ist er verknüpft. Von der noblen Kolportage ist er ausgegangeu, bei ihr verblieb er im wesentlichen. Wildgewordener Frauenroman sein Merkmal. Mit der neuen Zeit und Kunst hat er nichts gemein als die Zeitgenossenschaft. Er steckt bis an den Hals in schlechten Mustern. Mit Gerhart Hauptmann hat er nichts gemein als die letzte Silbe seines Namens. Also zu sagen, daß Hauptmann größer sei als er, wäre so lächerlich wie der Satz: Brahms ist größer als Viktor Neßler. Es sind nicht kommensurable Größen.

1896. 1. Juni.

Morituri

I.

„Fritzchen" zeugt von der Vereinfachung des Autors. Vereinfacht hat er sich schon seit dem Drama von Röcknitz, Wiedemann und der Bacchantin-Madonna. Soll man hartnäckig leugnen, daß dieser erfolgreiche Theaterschriftsteller zugleich ein strebsamer Theaterschriftsteller ist? Das sei ferne von mir. Nur die Zergliederung seiner Einfachheit will ich geben.

Was fällt mir da für ein Theatermotiv ein? Eins der allerwirksamsten Theatermotive; es besteht in folgendem. Jemand ist im Begriff —. Doch, um mitten in die Sache zu kommen: ehe Turiddu im Zweikampfe fällt, nimmt er Abschied von seiner Mutter, ohne daß sie es ahnt. Ich gehe nur was besorgen, Mutter, sagt er; mit gewaltsam verhaltenen Empfindungen und dem Versuch, ruhig zu scheinen. (Er weiß aber, daß er sterben geht.) In der Rächertragödie beim Verga ist dieser Abschied der

stärkste Augenblick. Das tragische Libretto, das ein Musiker hieraus nahm, wirkt einmal ebenso stark. Es ist derselbe Augenblick. Der Abschied des Sohnes (eh' er im Zweikampfe fällt) von der ahnungslosen Mutter. Angstschwüle Geigen zittern und schwirren in steigenden Sextolen ein banges Asmoll-Thema. Niemand hat es zu hören vermocht, ohne mitten in dieser Bumbum-Sphäre erregt und bewegt zu sein. Der Grund liegt nicht in der Musik, sondern im Stofflichen; in eben jenem Abschied eines Sohnes, eh' er im Zweikampfe fällt, von der ahnungslosen Mutter. Das Motiv, ganz voll melodramatischer Schlagkraft, brauchte man nicht beim Verga zu finden; es war oft genug Episode gewesen, wenn es gleich hier die entwickeltste Gestalt hatte.

. . . Unser Autor bringt für sicher packende Nuancen eine harmlose Teilnahme mit. Auf der Wirksamkeit dieses Theatermotivs machte er ein Stück. Er sagte sich aber: wenn der Abschied des Duellanten von einer Person so stark wirkt, muß er von drei Personen dreimal so stark wirken. Man kann ein Stück schreiben, in dem nichts als der Abschied des Duellanten stattfindet. Eine wirksame Episode wurde zum Selbstzweck, der Dramenbestandteil zum alleinigen Drameninhalt erhöht. Man arbeitete somit bloß noch mit theatralischem Extrakt. Nicht nur eine Mutter wird zum letztenmal umarmt: sondern auch ein Vater und eine Cousine. So geartet war die erste einfache Grundlage, die sich unser Autor geschaffen hatte.

Wie er schon ist: er sann auf Verschärfungen. Die Hauptperson unter den Leidtragenden, diese Mutter, durfte nicht bloß eine schwer unglückliche Mutter sein. Was konnte sie Bedauernswertes außerdem haben? Sie mußte noch eine schwer kranke Mutter sein. Die Rührungselemente waren so gesteigert, und im Vorbeigehn brachte er zwei Kontrastchen an. Erstens: sie muß an dem Unglückstage — zufällig, ganz im Gegenteil — von einer besonderen Ehrung des Sohnes träumen. Zweitens: sie muß die Verderberin des Jungen — ganz im Gegenteil, zufällig — für seinen guten Engel halten. Dreifach arme Frau! Zugleich aber ließ sich durch die Krankheit eine weitere Verschärfung gewinnen: Vater und Cousine können jenes aufregende Spiel des gewaltsam zurückgehaltenen Schmerzes (das im Urmotiv nur der Duellant übt) auch ihrerseits übernehmen. So daß statt eines einfachen, durch ein dreifaches Zurückhalten furchtbarer Qualgefühle eine unglaublich geladene und gepreßte Stimmung entsteht. Man betrachte rasch die Situation. Erstens die Cousine. Sie trauert nicht nur als Cousine, sondern auch als Braut, und ihr Gram gilt nicht nur dem Tode, sondern zugleich einer entdeckten Untreue, — aber die Gesamtheit dieser Empfindungen

hat die Märtyrerin zu verbergen; noch mehr; sie muß (zum Kontrast) vor der Tante heiter erscheinen. Märtyrerin! Märtyrerin! Ebenso der Vater. Er muß in den geladensten Szenen, auch er, explosiv-dramatisch schweigen. Und doch ist gerade seine Seele —. Hier kommt ein neuer Trumpf. Gerade seine Seele wird jetzt mit besonderen Verschärfungen bedacht. Eine so kleine Tummelfläche kontrastiertester Gefühle, wie diese, ist selten. Er ist zunächst Vater. Die ursprüngliche Absicht verwandter Duellmotive ist, Vaterschmerz über einen Zweikampf zu zeigen. Er trauert also über den aussichtslosen Zweikampf. Zugleich wird er hier Offizier: er billigt ihn. Mehr noch: er freut sich über ihn, als der Sohn nach einigem Zweifel überhaupt zum Duell zugelassen wird. Und jetzt, als ob diese Kontrastgefühle nicht genügten, wird er rasch gewaltsam zu einem moralisch Schuldigen gemacht, der durch seinen Rat die ganze verhängnisvolle Torheit des Jungen angestiftet hat; er muß auch Reue fühlen. Also durch die Begriffe Vater, Offizier und Draufgänger wird ermöglicht, daß eine der vier Hauptgestalten gegen die Haupthandlung zugleich Schmerz, Billigung, Freude und Gewissensbisse empfindet. Man überschlage jetzt noch einmal diesen Vater mit seinen komplizierten Empfindungen, noch einmal diese Cousine mit ihren mannigfachen Gefühlen, noch einmal diese Mutter mit den ihrigen; man rechne jetzt zu den Gefühlen der drei Leute diejenigen des Helden, der als Offizier schweigend den Tod erwartet, zweitens schuldlos zu leiden glaubt und drittens eine Andre liebt, als um derentwillen er totgeschossen wird; man zähle jetzt alle diese bedrohlich auf den Gipfel getriebenen Herzenserregungen und Spannungen zusammen, mit denen siebzehn Akte hätten gefüllt werden können, und bedenke, daß der Autor einen einzigen damit geladen hat: — und man wird sagen, daß Hermann Sudermann die harmloseste Poetennatur ist, die noch über deutsche Erde wandelte.

II.

Der vereinfachte Sudermann bietet also: die Verhüllung einer Sensation. „Der Abschied des Duellanten", dramatisches Genrebild mit Verschärfungen. Aber alles so geschickt gemacht, daß der Fall auch ganz zwanglos und harmlos betrachtet werden kann: als irgend eine Duellsache, die sich irgend eines Tages in irgend einem Adelshause abspielt. Wie viel Geriebenheit war nötig, die Schlagerchen zusammenzutragen; wieviel mehr Geriebenheit, diese Geriebenheit vergessen zu machen. Das Stück darf auch nötigenfalls als ergreifende Satire gegen das Duell betrachtet werden. Allerdings: die Züge, aus denen die stärksten Sensationen kommen, haben mit der Frage an sich nichts zu tun; nicht die Krankheit der Mutter, nicht die besondere Schuld des Vaters, nicht das

Martyrium der Cousine. Natürlich stimmt auch sonst nicht alles, wie immer bei Gewaltsachen, und der wundeste Punkt ist jenes „Denn Ihr, Ihr rietet's mir! O!" Es hätte genügt, daß Fritzchen im eigenen jugendlichen Leichtsinn handelte, nicht unter fremdem Einfluß. Aber die Verschärfung wäre da verloren gewesen. Nun ist es sehr was Vages, daß der leibliche Vater Fritzchen verleitet haben soll. Er hat ihm geraten, etwas zu erleben. Schön. Erleben heißt nicht unter allen Umständen, fremde Frauen —. Mit einem Wort: der Zusammenhang dieses Ehebruchs mit der väterlichen Aufforderung ist lose; die Verantwortung des Alten für die Tat lächerlich gering; das Gerede Fritzchens fast frech. Wir sahen, warum es nötig war.

III.

Sudermann hat sich also vereinfacht. Der kleine, krumme Rabbi Saul, der sich nachmals Paulus nannte, schrieb an das Volk der Römer von den zwei Beschneidungen: der auswendigen und der des Herzens. Ich glaube, daß Herr Sudermann weniger sein Herz beschnitten hat als seine Äußerlichkeiten. Die Sudermannsche Eigenart bestand in einer gewissen Verve des Fehlerhaften. Ein Teil dieser Fehler wird nicht mehr sichtbar; sie scheinen verschwunden. Wer schärfer hinblickt, erkennt lachend, daß sie noch da sind. Es bietet sich das seltsame Schauspiel, daß ein Autor auf dem Weg ist, der Kritik die Waffen zu entwinden, — und doch mit den alten Mitteln wirkt. Er arbeitet so, daß ihm weniger nachzuweisen ist. Er zwingt die gescheitesten Männer festzustellen, daß er sich vereinfacht hat: und die Katze läßt das Mausen nicht.

„Fritzchen" bleibt ein strammes Theaterstück. Sudermann gab hier eine Szene, so konzentriert, von solcher Schlagkraft, wie es kaum eine geben wird in der Heimat solcher Dinge, in Frankreich. Das ist im technischen Prinzip mehr als Sardou — und dazu mit dem Schein des literarischen Anstands. Wer kann bezweifeln, daß unser gewiegter Gruppierer auf einem Talmigebiet die bis jetzt erreichbare Höhe genommen hat? Gewiß ist „Fritzchen" nicht preußisch, wie man in Wien geglaubt hat (Kleist ist preußisch; und Fontane ist preußisch; und Sudermann erscheint mehr als internationaler Bühnenschriftsteller); aber es bleibt ein grotesker Ruhm der Deutschen, des Volks der Undramatiker, in diesem einen Manne so ziemlich die ganze Welt an rein theatralischer Potenz übertrumpft zu haben. In dreißig Minuten so viele und starke Seelenrevolutionen vor dem Parkett glatt hinzulegen wie in „Fritzchen": es ist ein Reiterstück. Volle Anerkennung für den deutschen Meister der Tüchtigkeit! Er scheint ein großes Surrogatgenie zu sein. Möglicher-

weise das größte in Europa seit Meyerbeer. Doch — vielleicht wird er in diesen Blättern überschätzt.

IV.

Kostbar, daß in den drei Todesdramen dieses Mannes die Todesstimmung fehlt. Ja, es sind Todesstücke ohne Ewigkeitsgehalt. Hier gibt es weniger Pose und etwas mehr Traurigkeit als sonst; aber keinen Vergänglichkeitston. Bei Sudermann stehn die Leute schon im Beginn so gut wie unter der Sense. Zeigt er da, wie eben Leute vor dem Sterben sind? Da enthüllt er wohl seelische Einzelheiten, die im Menschen vor dem Hinabgehn sprechen? Ach Gott, — es finden zwei Jünglinge, daß sie ihr Leben anders hätten einrichten können. Aber keine bricht durch von den großen, ewigen, freien, hellsehenden Empfindungen, die an der Schwelle des Ausgangs das Letzte fühlen lassen in fernem, staubentrücktem Licht. Ganz putzig und ganz erbärmlich erscheinen vollends diese Todesdramchen, wenn man (dank einem unvorhergesehenen Zufall) an Hannele denkt. An dies unsterbliche Requiem, das in Wahrheit den Zusammenhang des Erdenmenschen mit der Unendlichkeit aufdämmern läßt in flackernden Ahnungen. Oder an Maeterlinck. Jetzt weiß man sicher, daß die Dramchen nicht aus einem Versenken in die Todesidee entstanden sind; sondern aus der einfacheren Absicht: Handlungen mit dem Reiz des Todes im Hintergrund für ein Theaterpublikum zu bieten. Einfach in gewissem Sinne ist er ja. Er sagte sich (es war ihm auch gesagt worden), daß er zulange „endlich" war. Etwas rief ihm jetzt zu, die Sonne nicht zu lieb zu haben und nicht die Sterne, — komm, folge mir ins dunkle Reich hinab. Dieser Idee widmete er drei abendfüllende Einakter. Man könnte sagen: Er deichselte drei Stücke auf Ewigkeitsperspektiven.

V.

Über „Teja" bedarf es nicht vieler Worte. Der Autor will zu einem bestimmten Clou gelangen. Der letzte Gotenkönig hat mit einer Gotin eine Art Liebesgespräch, unter den seltsamsten Umständen, in der Nacht vor seinem Untergang. Das Gespräch ist der Clou. Und er wird nach Sudermannscher Art auf Kontraste gestellt. Das sinnige Plaudern soll kontrastiert werden erstens mit dem Blutmenschen, welcher plaudert, zweitens mit allgemeinem furchtbaren Hunger, drittens mit dem Tod. Die Elemente sind genau zurechtgelegt, die Ausführung sehr schwach. Gewollte Niedlichkeiten; ein Humor, der nicht zustande kommt. Wie in der Gartenlaube steht Teja anfangs dem Mädchen feindselig-rauh gegenüber, um sie nachher lieb zu finden. Das Ende des Gotenfürsten ist nicht so vermenschlicht wie verkleinlicht. Er wird bald zu Zähren gerührt durch

die holde Rede des Mädchens; erklärt in Sentimentalität den Tod für die Frauen als letztes Ziel. Nicht ohne Aufdringlichkeit fügt er zu: „Wahrlich, wir sind ein Volk von Königen; schad' um uns!" Sudermannsche Gotik.

Mehr Freude macht das „Ewig-Männliche". Das Todesmotiv schwindet fast ganz. Auch wo es ins Scherzhafte gewendet auftritt, scheint es mehr nachträglich eingefügt. Gleichviel: Sudermann gibt sich beinah neu. Ironische, graziöse Zeilen; leichter Geist, Feinheit. Alles was an Feuilletonismus in dem Manne schlummert, und was im ernsten Drama so fatal wird, wächst sich hier nach der guten Seite aus. Kleine Hofsatire, kleine Satire gegen die Frau (die trügerische, sinnenfrohe), ein paar Repliken gegen das Duell, nichts tief, aber hübsch. Ich frage mich nochmals, ob Sudermann zu einem schillernd leichten Spiel nicht besser geschaffen wäre denn zur Tragik, — als bei welcher die Glaubwürdigkeit in höherem Maße gefordert wird. Denselben Gedanken gab mir die Schmetterlingsschlacht, vielleicht die poesiehafteste seiner dramatischen Arbeiten; ein mattfarbiges Gespinnst. Wenn er so noch oft kommt, soll er noch oft willkommen sein. Freilich sind keine Knallerfolge damit zu machen; aber vielleicht endete dann der Haß, den mancher Gute gegen ihn hegt.

Ein berechtigter Haß: denn er entspringt aus dem groben Mißverhältnis zwischen der Stellung, die Sudermann in der Geschichte unserer Literatur verdient, und der andren, die er in der Gegenwart einnimmt.

1896. 1. November

Johannes

Ich habe diese Johannes-Kritik beendet und finde, daß ihre Länge in keinem Verhältnis zur Größe des Objekts steht. Vielleicht auch die Schärfe des Tons nicht zur Wichtigkeit der Sache. Sollte man einen Irrtum begangen haben?

Man würde diesen Sudermann kurz und mit gleichgiltigen Worten erledigen, wenn es darauf ankäme, seinem Wert proportional zu bleiben. Aber der Mann stellt einen Machtfaktor dar. So gewiß seine Sache von keinem inneren Belang ist, so gewiß ist sie heut von starker äußerer Geltung. Es ist der Kampf gegen einen Zaunkönig. Man kämpft weniger gegen ihn ... als vor Denen, die auf ihn blicken. Das rechtfertigt eine Ausführlichkeit, die in zwanzig Jahren niemand begreifen wird.

Mein Instinkt war ganz richtig, also los.

I.

Sudermann mit der schillernden, farbigen Begabung fühlte jetzt den Wunsch, sich über ein größtes Thema der Menschheit herzumachen. So entstand Johannes. Ein Stoff und ein Bearbeiter, die nicht adäquat waren. Das Neue Testament ... und ein Dekorateur. Immerhin: „a jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht" (sagt Hauptmann). Er hatte die Sehnsucht, nicht bloß der ewige Theatraliker zu sein. Und bei dieser Sehnsucht wußte Sudermann, daß auf Christi Gloria fest zu rechnen war. Am Ende des Stücks konnten Palmen geschwungen werden, Hosiannah erklingen, der Erlöser einziehn. Freilich war dies Bild „Herodes, den einziehenden Heiland grüßend" in gewissem Sinne verfehlt. Daß dieser Herodes — nämlich nicht der Große, der Kindermörder, sondern ein Nachfolger, ein kleiner, schwächlicher — die neue Weltreligion „grüßt", ist eine gleichgiltige Pantomine. Doch dem Autor schwebten kurz die Begriffe Herodes, Christus, Aktschluß vor.

Bei Wildenbruch erscheint vor dem sterbenden Christoph Marlowe der größere William Shakespeare. Das etwan Ergreifende dieser Szene rührt daher, daß wir wissen, wer Shakespeare ist. Der Dichter bedient sich einer Wirkung, die nicht er geschaffen hat. Er erschüttert durch ein Mittel, das außerhalb seiner Arbeit liegt. Der Macher Gutzkow verwertet im Angesicht Uriels den Spinoza. Laube verwertet die berühmte Persönlichkeit Schillers. Und so weiter. Hauptmann hat es im Florian Geyer vermieden, etwa Luther auftreten zu lassen.

Unser Johannesdichter scheint sich auf den ersten Blick mit Hebbel zu berühren. Auch Hebbel schließt sein Herodes-Drama mit den Begriffen Herodes und Christentum; mit dem Befehl zum legendenhaften bethlehemitischen Kindermord. Aber es handelt sich dort um einen Zug zur Charakteristik des Herodes, wie er nach Mariamnens Tod übrig bleibt: ein blutdürstiger Despot, der allein auf Erhaltung seiner gefährdeten Herrschaft sinnt. Bei Sudermann bildet Christi Einzug zweifellos die Erfüllung des Johannes: aber vorher Christi Nahen ist wichtiger als sein Einzug. Und dieses Kommen des Heilandes, der leuchtende Glanz, die holde Lieblichkeit des Galiläers wird nicht gestaltet. Das müßte duften und singen und schweben, allen Sinnen zugleich mit allen Seelen fühlbar werden. Er brauchte ja bloß den Renan zu dramatisieren. Ein Stückemacher, der so blendend sein kann, fand sich hier so traurig ab. Er läßt etwa erzählen, Christus besuche Hochzeiten und feire Feste ... Nun wirkt der Schlußeffekt als etwas Dekoratives. Sudermann kann äußeren Glanz geben, inneren nicht.

Der äußere Glanz aber war das Primäre an diesem Stück. Er läßt sich in ein Wort zusammenfassen: Salome.

II.

Salome . . . Der Clou im „Teja" war ein Zwiegespräch unter seltsamen Umständen. Um es zu ermöglichen, mußten fünftausend geschlagene Goten in den bittren Tod ziehn. Das tanzende Weib mit dem Haupte des Täufers auf der Schüssel sollte jetzt der Clou sein. Um ihn zu ermöglichen, schrieb der Dichter vorher ein Religionsdrama. Es war, meine Lieben, auf diese Art Vieles zu verbinden. Ein innerlicher Poet werden! Und an der feinen Familie des Herodes sich schadlos halten für das „Psychologische"! Der Autor atmete erschöpft auf, als ein Eheweib zum Schwager entlief; als der Schwager sinnliches Gelüsten nach der Stieftochter trug; als sich die Stieftochter an einem Prediger aufregte. Vormals war Magda, das sündige Sängerweib, dem asketischen Pastor Hefterdingk gegenübergestellt worden. Jetzt, die Konfrontation eines Bibelriesen und einer Tiergartenmasturbantin, ergab das Doppelte. Kurz: es mischte sich das Heilige mit dem Weltlichen; das Tiefschlichte mit dem Wirksamen; die Religion mit der Pikanterie.

Nach Sudermanns Todesdramen wies ich auf Meyerbeer. Und obschon der alte, ehrliche Maximilian Harden dann denselben Vergleich zog, halt' ich ihn für wahr. Das Meyerbeerische im Johannes erinnert an die Mischung in den Hugenotten. Was Schumann davon sagte, gilt für Sudermann. „Freudenhaus und Kirche" . . . „Religionsgeschichte zur Jahrmarktsfarce gemacht, Geld und Geschrei damit zu erheben" . . .

Sudermanns Drama zeigt auch als Theaterstück hervorragende Mängel, neben allem Mangel an Hervorragendem. Warum etwa die Herodias in einem bestimmten Zeitpunkt den Tod des Täufers begehrt, ein Hauptpunkt, bleibt Geheimnis. Der Autor scheint verlegen und behindert, weil ihn die Innerlichkeit stört. Das Psychologische! gradezu Kräfte raubt es.

III.

Sudermann war ja viel echter, als er viel unechter war. In den Koketterien hat er mit Bewußtsein Wandel geschaffen. Es ist alles versteckter. Immerhin soll die feuilletonistische Wiederholung von Sätzen ergreifend wirken. Salome äußert zu Johannes, er könne in Feuersflammen kommen. Sie schließt den Akt geschickt epigrammatisch: du kamst in Feuersflammen. Nun, wir sind keine Unmenschen. Doch ein Wächter ruft zufällig: „Gen Hebron hellet es sich auf", wie dem Johannes die Erkenntnis dämmert. Bloß dreimal wird das gesagt. Wieder die eigenartige und neue und tiefe Symbolik.

Schrecklich ist Salome; ein Feuilleton. „Ich bin eine Rose zu

Saron, eine Blume im Tal" — äußert sie. Sie braucht die Worte einmal trällernd, das zweitemal in koketter Anwandlung, ein drittesmal aber im tiefsten Elend. Sie gibt Mitteilungen über das Seltsame ihres Wesens und betont erbarmungslos: „Süß wie die Sünde — so bin ich."

Johannes wird im Gespräch mit ihr nicht frei von der Schwermut interessanter Männer. Er murmelt im Gespräch mit der Blume von Saron einiges, — er könne nicht Sonne und nicht König sein . . .

IV.

„Zu der Zeit kam Johannes der Täufer und predigte in der Wüste des jüdischen Landes und sprach: Tut Buße, das Himmelreich ist nahe herbei gekommen . . . Er aber, Johannes, hatte ein Kleid von Kamelshaaren, und einen ledernen Gürtel um seine Lenden; seine Speise aber war Heuschrecken und wilder Honig. Da ging zu ihm hinaus die Stadt Jerusalem und das ganze jüdische Land und alle Länder an den Jordan; und ließen sich taufen von ihm im Jordan und bekannten ihre Sünden . . ."

Johannes spricht dann wild: „Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt. Darum, welcher Baum nicht gute Frucht bringet, wird abgehauen und ins Feuer geworfen. Ich taufe Euch mit Wasser zur Buße; der aber nach mir kommt, ist stärker denn ich, dem ich auch nicht genugsam bin, seine Schuhe zu tragen; der wird euch mit dem heiligen Geist und mit Feuer taufen. Und er hat seine Worfschaufel in seiner Hand; er wird seine Tenne fegen und den Weizen in seine Scheunen sammeln, aber die Spreu wird er verbrennen mit ewigem Feuer."

Man lese zehn Zeilen im Evangelium. Was hat unser Freund gemacht? Ein Verzückungstier versüßlicht, vermelancholischt, verkleinlicht. Ein großer Schimpfer ist Jochanan gewesen: er hat ihn zu einem Wimmerer gemacht. Ein jüdischer Prophet ist er gewesen: er hat ihn zu einem Tenoristen gemacht. Ein Wasserfreund ist Johannes gewesen: er gab ihm die Schmachtlocke. Der Täufer fraß Heuschrecken: er ließ ihn bloß Honig fressen.

Das Wesen seines Führertums wird nicht erkennbar. „Feuerbrände gehn aus seinem Munde," sagt Salome. Nein, sie gehn nicht aus seinem Munde. Er faßt den Begriff der Liebe, wie ihn nachmals Christus lehrt, — das sagt er! Das Erfassen eines theoretischen Satzes durch eine Bühnengestalt genügt nicht, diesen Satz dramatisch lebendig zu machen. Das Stichwort „Liebe" wird gebraucht. Es tönt und tönt und bleibt ein Stichwort. Ob aus den Reden eines Galiläers, ob aus den Reden der Herodias, aus dem Schoß einer darbenden Familie, zweier galiläischen Fischer. Auf das Verkünden aber kommt es nicht an,

sondern wie das Verkündete in Jochanan Leben erhält. Er bleibt ein Redner.

V.

Die Sage bringt den Täufer in Beziehungen zur Herodias; die Kirche blickt allein auf seine religiöse Sendung. Ein guter Künstler hätte beides nicht so unproportional verquickt, wie Sudermann. Vielleicht war immer nur eins von beidem zu schreiben; entweder das Drama der Religionsbewegung; oder das Salome-Drama (ohne ausgeführteren religiösen Hintergrund). Gebt entweder eine Art Florian Geyer, wo das Weibliche auf ein Botenmädel reduziert ist; oder gebt ein fettes, perverses Liebesstück mit Intriguen zwischen einem Asketen und einem sybaritischen Schlangenkind. Gebt aber nie ein Religionsdrama mit Romanhaftigkeit. Eine gewisse Mirjam muß hier den Heiligen lieben, ist eine Gespielin der anderen. Mirjam verkehrt in der Wüste wie im Palast . . .

In der Behandlung des Biblischen erinnert Sudermann an Wildenbruch. Jemand, der später in der Geschichte eine Bedeutung erlangt, wird „schon damals" in besonderem Licht gezeigt. Sudermann verschärft es mit Kniffen: Johannes hört den Namen Jesus. Er ist sofort „erschüttert". Es beginnt folgender Unfug. Erster Galiläer: „Ah, du meinst den Jesus von Nazareth?" Johannes (in Erschütterung halblaut): „Jesus von Nazareth." Josaphat und Mathias (beklommen fragend): „Jesus von Nazareth?" Die dreimalige Nennung dieses Namens geschieht bei verdunkelter Kulisse. Aber die mißbrauchte Weltgeschichte bleibt auf dem Theater wirkungslos.

Weltgeschichte! Man erwartet von Sudermann nicht, daß durch naturalistische Kraft eines Genies versunkene Zeiten leibhaft auferstehn, gestorbene Menschen lebend emportauchen als unsere Brüder, Träger unsrer Schmerzen, Genossen unsrer Hoffnungen. Doch er bietet noch weniger. Ein paar Grundlagen nimmt er von außen und bedichtet sie. Ein paar römische Soldaten, Kaufleute, ein Pharisäer . . . was für eine Charakteristik der Zeit, da eine Menschheit im Sterben lag, ausgesogen von dem Raubtier Rom, und eine neue geboren werden sollte.

In summa: das Stück bleibt ein Versuch, der Innerlichkeit auf Grund äußerer Erwägungen beizukommen. Theoretisch etwas durchzusetzen, was man nicht in sich hat.

Und vielleicht liegt hier für Sudermann, was seinen Theaterstücken fehlt: die Tragik.

(. . . Vielleicht).

1898. 1. Februar.

Die drei Reiherfedern

Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est perdre en désirs le temps du bonheur?
Musset.

I.

Die Betrachtung der drei Reiherfedern erzeugt die Gewißheit, daß hinter der dargestellten Einzelhandlung etwas Tieferes steckt. Man verfolgt die Einzelhandlung, findet sie seltsam. Eine Reihe von Tatsachen zieht vorüber, die nicht in der landgängigen Verkettung eines Dramas stehn. Der allgemeine Zusammenhang scheint nicht sowohl ein ursächlicher als ein immerhin zeitlicher. Die meisten Vorgänge aber haben Bezug auf den Helden; einen Prinzen Witte. Zugleich wird neben den greifbaren Tatsachen mancherlei gesprochen, was in unverhüllter Rede über die Einzelvorgänge hinausweist. Je länger der Fall währt, desto sicherer scheint der bürgerlich-ursächliche Zusammenhang aufgehoben. Es bleibt nur die Annahme, daß ein Gleichnisdrama vorliegt. Nun beginnt die ernste Aufgabe, dieses Gleichnisdrama zu deuten.

Feststellung der Tatsachen wird zur ersten Notwendigkeit. Jener Witte, Prinz von Gothland, ist also vom Stiefbruder um die Krone gebracht worden. Das Leben hat ihm ein Knecht gerettet. Von einer Frau, die an der Küste angespülte Leichen sammelt und begräbt, fordert Witte das schönste Weib zur Braut.

Das schönste Weib willst du zur Braut?
So sprach ich da. Sie ist nicht hier;
Doch wenn dir nicht vor Gefahren graut,
Den Weg, mein Sohn, den zeig' ich dir.

In diesen Versen ersucht ihn die Begräbnisfrau, nach einer entlegenen Insel zu fahren und einem göttlich verehrten Reihervogel drei Federn zu entnehmen. Witte tut dies. Da bisher von der Insel niemand wiederkehrte, scheint er von großer Tatkraft zu sein.

Mit den Federn aber steht es so: Wer die erste verbrennt, sieht die Geliebte, die Rechte. Wer die zweite verbrennt, wird mit ihr in Liebe vereint, indem sie, allerdings nachtwandelnd, auftritt. Und obgleich er vereint worden ist, soll er bis zur Verbrennung der dritten Feder nach ihr verlangen; doch bei der Verbrennung der dritten Feder stirbt sie. Wie? Er wird mit ihr vereint? Und doch sehnt er sich bis zur

Verbrennung der dritten Feder nach ihr? Und bei der Verbrennung der dritten stirbt sie gleich? (Welch ein Vertrag!)

Also der Fall liegt folgendermaßen: Wenn der Federbesitzer weiß, daß er bis zur Verbrennung der dritten Feder sich nach der Geliebten sehnen wird, und daß sie mit der Verbrennung der dritten stirbt, warum läßt er sich auf das Verbrennen überhaupt ein? Die dritte Bestimmung lautet wörtlich:

Und bis die dritte in Flammen verloht,
Reckst du nach ihr die sehnenden Hände:
Der dritten Vernichtung bringt ihr den Tod,
Drum hüte sie wohl und denk' an das Ende.

Das Übersehen dieses Paragraphen verursacht Witte die Schwierigkeiten der mittleren und letzten Akte. Er beginnt mit der Verbrennung der ersten Feder; worauf er die Geliebte schaut und zur Suche aufbricht. Doch scheint ihm der Kontrakt mit den schwer übersichtlichen Bestimmungen entfallen zu sein. An einem Königshof nämlich kämpft er mit dem Stiefbruder um die Hand der Herrscherin und heiratet diese. Und obschon er weiß, daß ihm durch den Federzauber eine Bestimmte zugedacht werden soll, heiratet er jetzt diese. So gesellen sich zu den Schwierigkeiten des Vertrags die Schwierigkeiten von Wittes Charakter. Er kämpfte, einer Laune oder dem Mitleid folgend, nicht aus Liebe; durch Rechtsbruch kommt er auf den Thron; er fühlt nun schlechte Stimmungen aus drei Gründen. Wegen des Rechtsbruchs. Zweitens, weil er nicht für sich, sondern für einen Sohn der Königin untätig ist. Drittens, weil ihm die Gebundenheit des Vermähltseins nicht paßt. Vom dritten Mißstand befreit er sich: er wird ein starker Buhler, verführt die Zofe der Königin von Samland, hurt mit fahrenden Weibern. Vom zweiten Mißstand befreit er sich nicht; er will zwar den Prinzen beseitigt wissen, doch ohne seinen Willen scheitert das. Vom ersten Mißstand befreit er sich wiederum durch Rechtsbruch; denn jetzt besiegt er seinen Bruder. Er tötet ihn. Dieser Gewaltstreich ist umso belangvoller, als Witte sich bei der früheren Begegnung mit dem Stiefbruder, der die väterliche Krone stahl, ganz zartfühlend äußerte. „Still, Hans," sprach er da —

Still, Hans, der Mann steht über deinem Hohne,
Denn ob er gleich in schmählichem Verrat
Mein angeboren Recht mit Füßen trat,
So trägt er dennoch meines Vaters Krone.

Und er fügte mit Ernst hinzu:

Ihr neig' ich mich! Und ehe nicht zur Rache
Mich rufen hell des Himmels Cherubim,
So lang — im Sprung für eine bess're Sache —
Neig' ich mich knirschend auch vor ihm.

Man sieht, wie zusammengesetzt Witte ist, da er „im Sprung für eine bessere Sache" dem Usurpator huldigt, dann eine andere Krone selbst zu Unrecht aufsetzt, und dann, wie der Bruder sein Recht fordern kommt, ihn durchbohrt. Er muß demnach Realpolitiker geworden sein.

Immerhin: nach vollzogener Tötung schlägt er den Lohn aus, so in doppelter Liebe der Unterthanen, der Königin bestanden hätte; er schweift in die Ferne. Lange zuvor verbrannte er die zweite Feder. Wir wissen, daß er sich verheiratet hatte im Bewußtsein, nicht das versprochene Wesen zu heiraten; oder daß ihm das bestimmende Moment seines Lebens, der Federzauber, grade entfallen war. Nach fünfzehnjährigem Herumirren und Kämpfen ist er müde. Er trifft mit der Königin noch einmal zusammen — und erkennt, daß es bei ihr am schönsten war. Obschon er keinerlei Verlangen nach dem fremden Weib mehr spürt, verbrennt er die dritte Feder, welche geeignet scheint, die Sehnsucht nach der Fremden — eine Sehnsucht, die er nicht mehr fühlt, — zu stillen und die Fremde zu töten. Wer stirbt, ist die Königin. Er merkt, daß sie die Gesuchte war. Hierauf, als die Begräbnisfrau die Arme erhebt, stirbt er selber.

II.

Aus diesen einfachen Tatsachen . . .

Aus diesen einfachen Tatsachen, sowie dem zur Erklärung zwischendurch Gesprochenen ergibt sich die Deutung. Witte ist ein Träumer. Er erklärt, wie viele Sudermannsche Gestalten, gern selber sein Wesen. „Ich bin," sagt er, „ich bin der Sehnsucht nimmermüder Sohn."

Diese Behauptung zugestanden, bleibt doch ein zweiter Satz anzuziehen. „Wer," heißt es —

Wer seiner Sehnsucht nachläuft, muß dran sterben,
Nur wer sie wegwirft, dem ergibt sie sich.

Hans Lorbaß richtet an den nimmermüden Sohn der Sehnsucht diese Mahnung, seiner Mutter nicht nachzulaufen, und er ist der normative Charakter des Stücks, der zum Schlusse Recht behält. Seine Auffassung, daß die Mutter sich demjenigen, der sie wegwerfe, ergebe, scheint der Königin zu rauh; sie sagt einfach:

„Die Sehnsucht will eine Ruhestatt."

Wie aber dem sei: Witte jagt hinter Träumen her, steht nicht fest auf der Erde. Er ist wie Goethe nur im Unbestand beständig. Man könnte auch sagen: Wozu in die Ferne schweifen, sieh, das Gute liegt so nah. Oder auf französisch mit Alfred de Musset: et ne vois tu pas que changer sans cesse, c'est perdre en désirs le temps du bonheur; vor Sehnsucht nach dem Glück versäumt man das Glück. Die Königin als Frau sieht klarer: „Ich glaube, wir alle wissen es nicht — wie glücklich wir sind." Hierum dreht sich das Stück. Man erreicht das Ziel der Träume niemals. Möge keiner ihnen nachjagen. Wer es tut, den verheert das Leben. Witte erkennt es zu spät, als gebrochener Mann. So hat sich, sagt er, —

So hat sich an mir der Zauber
Des weißen Reihers gerächt.

Der leidende Held macht eine verneinende Wahrheit lebendig. Die Bejahung ist (neben der Königin) Hans Lorbaß. Allerdings ist auch er schließlich und scharf betrachtet nicht ohne Widersprüche. Er vertritt die Anschauung, daß zum Herrschen berufen ist, wer der Träumerei absagt. Herrschen soll, wer Macht über sich hat. Ein goldenes Wort. Im übrigen bleibt Lorbaß der Gesetzgeber mit dem Schwert, er betont, das Recht auf seines Schwertes Spitze zu tragen. Was zweckmäßig ist, das tut er aus eigner Macht. Lorbaß erklärt, zwischen Gut und Böse „querdurch" zu gehen, als ganzer Mann. Er führt den Rechtsbruch herbei, zu Gunsten des Prinzen Witte, vermöge seines Schwertes. Er scheidet sich hier von der Königin, die zwar auch meint, daß Gewalt besser als Recht sei, aber zugleich meint, daß Liebe noch besser als Gewalt sei. Eine der merkwürdigsten Stellen dieses Werkes, wenn sie äußert: „Hoch über dem Recht steht das Schwert, hoch über dem Schwert steht die Liebe." Zu oberst die Liebe, unter ihr das Schwert, und darunter das Recht. Ohne zwischen der Auffassung des Lorbaß und der Königin richten zu wollen, sei festgestellt, daß Lorbaß der Mann zweckmäßiger Tat ist; und daß er dient, um herrschen zu können. Allerdings dient er der Begräbnisfrau ohne Zweck. Und mit Unbehagen. Er ist den Phantastereien, der Traumjagd abgewandt; allerdings bringt er den König erst auf den Gedanken, die schon vergessene zweite Feder zu verbrennen. Er ist der wuchtige, rasch handelnde Tatenmensch; allerdings schlachtet er den kleinen Prinzen nicht. Er will dienen, um Einfluß zu haben; allerdings schweift er zwecklos fünfzehn Jahr mit dem König umher, ohne ihn zu beeinflussen. Am Schluß will er sich zum Herrn machen, durch Gewalttat Ordnung in ein fernes Land bringen. Kurzum:

welches das Wesen dieses Knechtes ist, vermag der erste Beste nicht zu schätzen.

Ich glaube, daß Sudermann die Reste eines ursprünglich anderen Dramas verwendet und auf Vertiefungen behandelt hat. Der Kampf um die Hand der Königin mit dem Bruder, die Rechtsbrüche, die Skrupel, die mörderischen Absichten gegen den Stiefsohn, Anna Goldhaar: das war gewiß zur Sache gehörig, — wenn auch nicht zu der vorliegenden Sache. So hatte vielleicht Lorbaß eine andere Rolle in der ursprünglichen Fassung des Dramas (als es noch ohne Vertiefungen war).

Jedenfalls wird die Begräbnisfrau episodischer Handlungsfaktor. Ihre Aufgabe ist im allgemeinen gekennzeichnet: sie sammelt an Samlands Küste hergeschwemmte Leichname. Im Einzelnen tut sie Folgendes:

So trägt sie jeden Toten, der am Strand gelegen,
Den Berg hinan und lächelt still und schlau —
Und lächelt immerzu, bis alle unten ruhn.

Über das seltsame Geschöpf. Ich sage nichts weiter als: sie stellt die Vernichtung dar, der wir alle anheimfallen. Bisweilen streckt sie die Arme aus, lächelt still und schlau. — (Dämonie.)

III.

Aus dem Vorangegangenen ergibt sich zum Greifen, daß Sudermann die menschliche Sehnsucht nach dem Unendlichen dramatisiert hat. Er betonte, daß der Mensch irre, solang er strebe. Er wünschte gleichzeitig einen allgemeinen Widerschein des Lebens zu bieten. Das Leben ist verworren und die Charaktere darin sind nicht immer erkennbar: so gab er etwas reich Verschlungenes und breitete eine Fülle von Unerklärlichkeiten über die wichtigsten Gestalten. Die Verirrungen unsres Handelns, die mangelhafte Konsequenz in den Taten des Daseins, die allgemeine Undurchsichtigkeit im Zusammenhang der Dinge, das lärmende Geräusch des Erdenlebens: das spiegelt sich fünf Akte lang.

Der Autor beweist im Ernst, wie man auch das Tiefe seicht behandeln kann. Wenn er nicht bis zur Tiefe drang, kam er doch bis zur Unverständlichkeit. Er hatte den Wunsch, mal ein Lebensdichter zu werden. Das Ganze zeigt wieder den Versuch, auf Grund umfassender Manipulationen der Innerlichkeit beizukommen.

Immerhin: der Fall liegt nicht so mathematisch glatt, daß man annehmen dürfte, Sudermann sei mit dem klaren Bewußtsein unechten Machertums herangegangen. Es gibt etwas beinah Echtes im dritten Akt und im fünften Akt. Der Sagenkönig, den die Nichtigkeit des Lebens

durchschauert hat, vermag noch in dieser Fassung nicht völlig kalt zu lassen. Die schaukelnden Mädchen; das leise, wehende Hin und Her, Sehnsuchtswallungen, Trauer, Neigung, Fremdheit, Glücksnähe, Glücksferne, die Gegenwart der liebreichen schüchternen holden Hüterin, das Traumhafte, Entgleitende gewisser Daseinsstimmungen: das alles läßt ahnen, was Sudermann nicht konnte. So gewiß der Auftritt das Dichtungsähnlichste ist, was er bis jetzt hervorgebracht, so gewiß bleibt auch diese Stimmung frauenhaft-trivial. Der Ewigkeitszug eines Feuilletondichters. Man hat das Gefühl, er sei wieder nicht im Fahrwasser. Man spürt, das Effektmäßige bildet doch seine Individualität; beim Johannes riß ihn gerade noch die verderbte Familie des Herodes einigermaßen heraus. Vielleicht wäre das Beste für ihn ein glänzendes, schillerndes Spiel, etwas, das nichts anderes will als glänzen; das den Schmiß und den Wurf und den Elan und die Verve hätte.

. . . Die Cameliendame wollte ein Kind kriegen. Sie wollte zeigen, daß sie der Mutterschaft fähig sei; daneben sprach wohl eigene Sehnsucht nach dieser Mutterschaft. Ein Kind gab der mißbrauchte Leib nicht her. Bloß einen Abortus. Er starb plutze, wie eine Lichtputze. Soll man über die Grube dieses Wurms einen Spottgesang rülpsen? Man soll es nicht.

1899. 1. April.

Johannisfeuer

I.

Heut, am 17. Oktober 1900 bin ich mehr träumerisch als zur Abfassung von Kritiken geneigt. Es ist nur anständig, das vorher zu sagen.

Auch ein Kritiker hat Stimmungen. Bei meiner Seele, die einst im Fegefeuer sein wird: ich möchte lieber durch ein fernes Traumland schreiten, rechts und links von meinen verlorenen Geliebten geführt, und Schumannsche Musik hören.

Also wird man rezensieren und nicht in Stimmung sein. Auch der Autor war es ja nicht, als er dichtete. Ich fang' an.

II.

Heimchen steht in der Mitte. Heimchen ist ein Gemisch von Aufopferung und verborgener Tücke, schwört Meineide, liebt den Bräutigam der Pflegeschwester, ist die Tochter einer Bettlerin. Die Handlung spielt

in der Gegenwart; in Ostpreußen. Diese Bettlerin ist das Weib einer fremden Rasse. Sie murmelt: alle Deutschen seien Teufel. Man nennt sie die Weßkalnene. Die Weßkalnene erschien am Einsegnungstag, — und jetzt, wo Hochzeit gefeiert werden soll, erscheint sie wieder. Das Bettelweib spricht die Tochter auf der Straße an; Heimchen erzählt es ergreifend. „Und nu bin ich vor meiner — eigenen Mutter — davongelaufen." Später sagt Heimchen: „. . . so ein Notstandskind wie ich, das möcht' auch mal wissen, wie's bei der Mutter ist . . . Ich möcht' auch mal meinen Kopf auf ihre Schulter legen, ich möcht' mich auch mal ausweinen . . ." Die Pflegeschwester meint, Heimchen werde nun im Hause als Mutters Einziges zurückbleiben. Heimchen erwidert schmerzlich: „Wem sein Einziges ich bin, das werd' ich ja bald wissen." Die Landstreicherin führt dann in Anwesenheit der Tochter einen verwegenen Diebstahl aus. Heimchen bemerkt es und ruft: „Mu — Mu . . .", das Wort Mutter kommt ihr nicht aus der Kehle Stolz und Schmerz bekundet Heimchen in der Äußerung: „Ich bin das Notstandskind. Das läßt sich nichts schenken." Einmal sagt Heimchen listig, sie sei zugleich Katze und Maus. Das äußert sie. Später: „Ich erschreck' manchmal vor mir. Manchmal könnt' ich morden, so ohne Frieden bin ich." So ist Heimchen.

Selbst bei der Nacht, während sie ihre Unschuld hingibt, murmelt Heimchen: „Meine Mutter stiehlt."

Zu dem Bräutigam der Pflegeschwester sagt Heimchen folgendermaßen: „Du sollst der Erste sein und der Größte, alle sollen sich beugen vor dir und ich will knieen vor dir und sagen: du herrscheſt ja so gerne, nun herrsche, hätt' ich gesagt, nun herrsche." Heimchen umfaßt dabei „seine Knie und schaut zu ihm auf."

Das andre Mädchen der Gutsbesitzerfamilie, Trude, ahnt nur wenig von der großen Gefahr, die ihr drohte. Sie ist ein liebes, bescheidenes Geschöpf. Sie erzählt Folgendes: „Ich hab' von einem gelben Rapsfeld geträumt, da drin hat sich ein armer kleiner Has' versteckt gehabt und ein Habicht hat grad' über ihm in der Luft gehangen und gesucht. Und dann ist mir gewesen, als ob ich selber der Has' war . . . Und dann ist der Habicht auf mich runtergestoßen . . . Und dann bin ich aufgewacht."

III.

Wie lieb ist das alles.

IV.

Zwischen beiden Mädchen steht George. George sagt über sich: „Ich hab' nichts wie meinen Trotz." So ist George. George leidet Schmerzen

um des toten Vaters willen, — wie Heimchen um ihrer Mutter willen. Er spricht (mit unterdrücktem Zucken der Mundwinkel): „Ich weiß, das tut weh. — Hat bei mir auch mal so weh getan.“ Zum Onkel sagt George, da die alte Wunde aufbricht: „Was willst du von meinem Vater? Der schläft doch nun zwanzig Jahr'.“ Nach einer Weile: „Laß meinen Vater in Ruh, laß ihn doch schlafen.“ Vor Zeiten gab es einen düsteren Zwist im Hause des Onkels. Der Onkel griff zur Peitsche, der trotzige Neffe zum Messer. Als der Onkel jetzt die Bemerkung macht, er habe die Ehrenscheine des Vaters eingelöst, wie er tot dalag, ruft George: „Onkel, das hätt'st du nicht sagen sollen.“ Es heißt dabei: „Er sinkt in einen Stuhl und bedeckt das Gesicht mit den Händen.“ Nach einer Weile ruft George nochmals: „Onkel, das hättest du nicht sagen sollen.“

Durch George kommen unaufgeklärte Punkte in das Stück. Dieser zielbewußte Charakter verlobt sich mit einem Mäuschen, das ihm wenig ist. Hierauf entjungfert er voll Lebensernst eine Andre und heiratet dankbar die Erste.

Man muß genau sehn: Trotz der Dankbarkeit gegen das Haus würde George die Geliebte zur Frau nehmen; schon wollen sie es dem Onkel sagen, — aber der Eintritt eines Inspektors verhindert es. Grad in diesem Augenblick ist auch die Diebin gefangen worden, die Bettlerin im Keller, wo sie eingebrochen war. Ohne den Eintritt des Inspektors hätten sie alles gesagt.

Heimchen spricht feuilletonistisch: „Die Johannisnacht ist vorbei, die Feuer sind aus, ganz aus.“ George wendet sich zu ihr mit den rätselhaften Worten:

„Weil wir beide Notstandskinder sind, so werden wir jetzt die Zähne zusammenbeißen, werden uns unsere zwei harten Hände reichen und werden sagen: ‚Leb' wohl!‘“

Diese unbegründete Äußerung war eine Ursache für den Abfall des Werkchens.

V.

Nach dem Theatereindruck rezensiert man es . . . christlich. Das Buch aber liest sich mit heidnischer Fröhlichkeit. „Das Kind der Diebin“. Grattez Sudermann, vous trouverez la Birch-Pfeiffer. Immerhin soll man ihm lassen, was er hat. Seine . . . es ist weniger richtig zu sagen Technik als: Regietüchtigkeit. Von dieser Gewandtheit, wie sie im ersten Akt hervortritt, kann jeder Bühnenautor lernen. Hier ist alles zielvoll gemacht, einprägsam, ökonomisch. Eine solche Gabe ist in Deutschland vereinzelt. Zur inneren Technik gehört auch der Luftglanz, den Suder-

mann zu spenden vermag. Er gießt im Johannisfeuer ein stilles, ländlich-sanftes Licht über die Dinge. Die Tönung seiner Schauspiele ist oft das Wertvollste an ihnen. Das geriet am besten, mattfarbigsten in der Schmetterlingsschlacht.

Was nicht zu erlernen bleibt, ist die Weltanschauung. Unser Theatermann sucht sich alles anzueignen, selbst den Schein einer solchen. Christliches Empfinden und heidnisches Empfinden lebe in der Menschheit. In der Johannisnacht lodere das heidnische. Es sind die Wünsche, die das Leben nicht erfüllt hat. Herr Sudermann fügt hinzu: und nicht erfüllen durfte. Er tritt also für das Gesetzlich-Christliche ein. Bloß in der Johannisnacht auch für das Heidnisch-Ungesetzliche. George begeht eine heidnische Tat. Er sühnt sie (christlich): indem er das Lebensglück einer fremden Person zur Bezahlung darreicht.

Ein Augenblick, gelebt im Paradiese, wird nicht zu teuer mit dem Tod einer Andren gebüßt.

Da man die Weltanschauung von dem Stück abziehen kann, bleibt das Stück. Jeder hat seine eigne Melodie, behauptet eine Figur darin. Die Melodie dieses Stücks ist Ferdinand Gumbert (oder die Gräfin Badarzewska) — mit den jüngsten Errungenschaften überarbeitet.

Über Sudermanns „Stellung" zu Nietzsche lassen sich ein paar unvergeßliche Seiten schreiben.

. . . Er kann nicht aus seiner Haut. Man fühlt einen Menschen von wenig Inhalt, der Halbempfundenes in Besitz nehmen will und es nach frauenhafter Art für das Publikum zurichtet.

Grattez Sudermann, vous trouverez la Birch-Pfeiffer.

1900. 1. November.

Es lebe das Leben

I.

Zwei Vorzüge hat das Schauspiel „Es lebe das Leben". Wie sind sie am knappsten zu benennen? Erstens: der feine Ton. Zweitens: der heiße Atem.

Werfen wir, wie der Feuilletonist sagt, einen Blick auf den feinen Ton. Daß Sudermann der geborene Aristokrat ist, war bekannt, seit der Vater von Magdalene Schwartze-dall-Orto den Satz sprach: „Herr Regierungsrat, ich weiß noch nicht, ob in diesem Hause ein Stuhl für Sie da ist, aber da Sie den Weg hierher so rasch gefunden haben, so

werden Sie müde sein. Ich bitte, setzen Sie sich." Und seitdem in der „Ehre" die Kommerzienratstochter hinwarf: „Ich bemühe mich so sehr, Sie zu verstehen, daß ich schon angefangen habe, Sie zu bedauern." In dem neuen Stück mengt sich ein farbig interessantes Geplauder mit vornehmster Feinheit. Die Heldin schlägt gewissermaßen einen ersten Akkord an, wenn sie sagt: „Es gibt in diesem Tal der Tränen so viel zu lachen, mein lieber Geheimrat . . . Addio!" Über die Heldin äußert sich ein Staatssekretär. Ein Staatssekretär. „Die Frau, an deren Tische entre poire et fromage die Geschicke mancher Gesetzesvorlage besiegelt worden sind." Zu dem Staatssekretär sagt ein Prinz (ein Prinz): „Entzückt, Exzellenz, Ihnen entre deux batailles die Hand drücken zu dürfen." Als der Prinz auf dem Schreibtisch ein kompromittierendes Blatt entdeckt, ruft er: „Ah, parbleu!"

Auch ein Sudermannsches junges Mädchen erscheint. Was sie sagt, ist weniger vornehm als anmutig. Ellen erzählt ihrem Verlobten Norbert: nachts komme Mutter heimlich in ihr Schlafzimmer und streichle ihr Kopfkissen. „Ja, — ja! — hast sie auch lieb, Nori — nicht?" Lieber als seine eigene Mutter, sagt jener. Worauf Ellen: „O Gott, das soll man nicht, das darf man nicht. Das ist ja Sünde." Wie lieb; ah, parbleu!

Werfen wir, wie der Feuilletonist sagt, einen Blick auf den heißen Atem. Durch welche Technik erzeugt Sudermann den heißen Atem? Durch die Noch-Nicht-Technik. Ein erwartetes starkes Ereignis tritt immer noch nicht ein. Im Katzensteg war das ein zu vollziehender Beischlaf. Heut ist es die Entdeckung eines längst vollzogenen Beischlafs; Ellens Mutter und Noris Vater trieben einst Derartiges. Die Technik des heißen Atems läßt sich auch so darstellen: Sudermann zündet vor den Zuschauern Briketts an und tut zu wissen, daß er eine Knallerbse dazwischengesteckt; daß also eine Explosion erfolgen müsse: aber die Explosion erfolgt immer noch nicht.

Der Ehebruch droht enthüllt zu werden. Verschärfungen dauernder Art: der Gatte ist eine brutale Natur. Zweitens: er ist der beste Freund des Ehebrechers. Drittens: die Ehebrecherin ist schwer herzkrank. Wenn es jetzt zum Klappen kommt —.

Es kommt nicht. Alles wird verteilt, die Spannung langsam ausgekitzelt. Im ersten Akt nur eine Andeutung: Vielleicht . . . eines Tages! Im zweiten Akt erwähnt eine Zeitung den Fall; jetzt kommt es zum Kl—. Nein, es kommt noch nicht zum Klappen. Der zweite Akt schließt mit der Frage der Gräfin: „Mir scheint, unsre Stunde *hat* geschlagen." Worauf Baron Richard Völkerlingk ihr zuflüstert: „Noch nicht."

Im zweiten Akt geschieht die Explosion noch nicht. Aber sehr wird

um die Erbse herumgekramt. Mit dem Ehebrecher Völkerlingk spricht man über das Zeitungsblatt. Verschärfung: im Reichstag ist just eine Ehedebatte, — Völkerlingk soll Sprecher sein. Weiter. Alle haben das Blatt gelesen, nur die schuldige Gräfin nicht, nur ihr Mann nicht. Jetzt wird tropfenweis auf die Briketts Petroleum gegossen, nahe bei der Erbse. Das verhängnisvolle Blatt liegt sichtbar auf ihrem Schreibtisch, — doch unter Kreuzband. Kleine Erbse: sie erfährt es durch die betrogene Gattin selbst, ihre Todfeindin. Verschärfung der Herzschlagsgefahr. Ein Petrolspritzer in die Nähe der Haupterbse: Der betrogene Ehemann ist in fröhlicher Kneipstimmung, spricht von zugesandten Zeitungen, — — — die er ungelesen ins Feuer warf. (Noch nicht!) Er fragt den Freund, ob ein gewisser Meixner, das ist der Enthüller des Ehebruchs, nicht vor Jahren sein Sekretär war, — — da wird das Gespräch abgelenkt. Noch nicht!

Stärkerer Spritzer. Der eigene Sohn des Ehebrechers gibt dem Ehemann Kenntnis von . . . nun blos von einem Angriff in einem Zeitungsblatt. Zufällig, um seine Duellbroschüre befragt, äußert er ahnungslos (in Gegenwart seines verbrecherischen Vaters): ein Schuldiger müsse sein eigener Richter werden. Kommt es nun zum Klappen? Beate ist nicht zugegen, war unwohl geworden. Als der Gatte jetzt seinen Freund in Erregung fragt, was für ein Angriff das ist; als der Freund just zu antworten im Begriff steht, tritt sie zufällig ein, — „Beate erscheint links“ . . .

Beate erscheint links. Kommt es jetzt zum Klappen? Kurz vor dem Aktschluß?

Der Freund murmelt jenes: „Noch nicht.“ Die Pause, schlecht gerechnet, währt fünfzehn Minuten.

II.

Aber nach der Pause! im dritten Akt? . . . Nein. Der Ehemann weiß noch immer nichts. Er spricht ganz ruhig von seinem Freunde. Nur einmal äußert er: „Übrigens merkwürdig, daß er noch nicht da ist.“ Es sei merkwürdig, meint er, daß er noch nicht da sei. (Aber der Freund arbeitet just an der Rede, die er morgen über den Ehebruch im Reichstag halten soll!!!) Ein zweitesmal äußert der Graf, es falle ihm auf, daß seine Frau so blaß sei. Daß sie so blaß sei; auf falle es ihm. Doch, Leser, er ahnt nichts. Verschärfung: der Graf betont just in diesem Augenblick, welch ein gutes Weib sie ist. „Ach, wenn ich dich nicht hätt' —“ (äußert er). Da tritt . . .

Da tritt zunächst ein Herr von Brachtmann ein. Eine ernste Unterredung steht also bevor. Verschärfung: die herzkranke Gräfin wird ihr

beiwohnen. Aber jetzt? Noch nicht. „In einer Stunde" äußert jemand. Der Graf sagt: er werde sich zu dem Justizrat begeben; in einer Stunde sei er zurück. Beate murmelt für sich: „In einer Stunde!"

Just in dem Augenblicke kommt Ellen, ihr Liebling, hinein und befragt sie über die Aufregung im Hause, „vor ihr niederknieend". Ellen gesteht, daß sie gar wohl bemerkt habe, wie Mutter jede Nacht an ihr Bett schlich; sie fragt: „Wirst an mein Bett kommen — jede Nacht, jede Nacht?" Gestern Nacht, „da fielen deine Tränen immer auf mein Gesicht — immerzu." Ferner: „Mamachen, liebes, was hast du, sag's? Ich bin kein Kind mehr, sag's."

So Ellen. In diesem schwersten Zeitpunkt offenbart sie ahnungslos dem Mutterherzen . . . ihre Liebe zu Nori. Das Gespräch wird unterbrochen durch den Eintritt des Geheimen Sanitätsrats. Dieser tritt in Stücken des noblen Fatzkestils immer auf. Er äußert: „Ja, was machen wir da? . . . Hm —" Er erwähnt beiläufig zwei Gifte, Strophantus und Digitalis. Dann geht er. Tritt ein der Broschürenverfasser Nori. Verschärfung: er nennt die Tante „dich, der Inbegriff von allem, was gut und rein und heilig ist in der Welt," (statt zu sprechen: Tante, du Aas!) Auf die Erlaubnis zur Verlobung mit Ellen „stürzt" Nori „weinend vor ihr auf die Kniee und verbirgt sein Gesicht in ihrem Schoße." Die Gräfin antwortet, „mit den Tränen ringend": die Kinder mögen „Weihe" über sich sein lassen. Am Schluß wiederholt sie: „Noch einmal: laßt Weihe über euch sein, Kinder."

Eine Stunde oder sechzig Minuten verfließen bald. Es folgt bloß ein Besuch von Baron Richard, dem Ehebrecher. Sie sagt zur Verschärfung ausdrücklich: „Wir müssen darauf gefaßt sein, daß, wenn Michael hier hereintritt — und das kann jeden Augenblick geschehen." Er unterbricht sie. Und nun tritt Michael —. Nein, er tritt noch nicht ein: man merkt erst, daß er draußen angekommen ist; Beate weist ausdrücklich darauf hin, daß er draußen bereits angekommen ist; „hörst du den Schlüssel?"

Nun tritt Michael ein, und eine furchtba—. Nein! Es stellt sich heraus, daß er noch nichts weiß. Verschärfung: er spricht „aufleuchtend" über die Verlobung von Norbert und Ellen. Gerührt ist er. „Ach, Kinder, wie könnten wir glücklich sein, wir drei," wenn eben der Sozialist nicht die Bosheit angestellt. Er erzählt vor den Ehebrechern ausführlich (mit Einschaltung einer Anekdote), wie der Besuch beim Justizrat verlief; und bittet dann den Freund, ihm für alle Fälle das Ehrenwort zu geben, daß er den Wahrheitsbeweis des Sozialisten ruhig erwarten könne. Baron Richard will es geben, er steht just im Begriff, schon hat er gesagt: „Ich gebe dir mein Ehrenwort, daß du . . ."

Was Sudermann tun konnte, hat er getan. Drei Akte sind ziemlich um. Einmal muß es sein. Den Baron Richard unterbrechend, eilt Beate vor, und durch ein Wort enthüllt sie — alles. Wäre sie eine Sekunde später vorgesprungen, so hätte sich Baron Richard zu Haus erschießen müssen. Eine Sekunde! Und erschießen, — sag ich.

Katastrophe. Ausbruch. Abflauen.

III.

Nunmehr tritt der ethische Teil in Kraft. Ei, legt Beate los! Geschminkte Poseurworte gibt sie von sich wie ehemals die Magdalene-Schwartze-dall-Orto. Beate ruft: „Sünde? Ich weiß von keiner Sünde." Ja, sie habe das Beste getan, was sie aus ihrer Natur heraus zu tun vermochte. Das Weib sagt wörtlich: „Ich habe mich von eurem Sittengesetze nicht zerbrechen lassen wollen." Sie habe das nicht wollen. Jedes Wort eine Übelkeit. Dann, um den Titel zu rechtfertigen: „Aber dieses elende Stück" — nein, das sagt der Zuschauer; sie beendet den Satz: „Aber dieses elende Stück Leben hab' ich viel, viel zu lieb —" usw. Sehr schwer, das Quantum der Übelkeit in Worte zu bringen.

Zum Schluß eine Perle. Beate taumelt und fragt, welcher von beiden sie zur Tür geleiten wolle. Der Mann, fluchender Schwerenotsjunker, sagt majestätisch: „Beate, du wirst deinen Weg fortan allein gehen müssen. Auch diesen."

Noch eine Szene. Die beiden Männer rufen ihren jungen Sohn und Schwiegersohn Norbert, der gerade vorübergeht, in den Salon und machen ihn zum Richter. Sie behaupten, von einem angenommenen Fall zu sprechen, (wie stets auf dem Theater). Verschärfung: um ihn zu täuschen, muß ein gemütlicher Ton angeschlagen werden; „Aber setzt euch doch, Kinder." Diese neue Spannung ruht auf dem Sich-zusammen-nehmen-müssen. Die neue Erbse wäre das Sichverraten. Hievor soll der Zuschauer zittern. Das zweite Erbsensystem tritt im letzten Akt mit Doppelverschärfungen auf; jetzt ist es nur ein Vorspiel.

Baron Richard erzählt also dem Sohn, die Schuld sei „die schwerste, die es zwischen Männern geben kann: der eine hat dem andern sein Weib weggenommen." Der Broschüren-Nori ahnt durchaus nicht, worum es sich handelt. Verschärfung: Nori sagt (wieder in Gegenwart seines verbrecherischen Vaters): er bezweifle, daß der „Betrüger" ein Mann von Ehre sei. Kleine Doppelverschärfung: Nori spricht dem eigenen Vater ausdrücklich den Tod zu. Sogleich wird er entlassen, ohne etwas geahnt zu haben. Der Akt schließt mit dem Ausblick auf — Selbstmord.

IV.

Kehren wir nun, wie der Feuilletonist sagt, zu Baron Richards Ehebruchsrede zurück. Ist sie leidlich abgelaufen?

„Abgelaufen?" Baron Richard hat einen rednerischen Triumph errungen. Baron Richard hat einen „rednerischen Triumph errungen, wie er in unsren Parlamenten selten erlebt worden ist." Nori sagt: „Ich habe wohl nie im Leben eine so schonungslose Brandmarkung des Ehebruchs gehört, wie heute aus dem Munde meines Vaters" . . . Freilich, der Redner äußert schon düster: „Es ist möglich, daß ich auf längere Zeit verreisen muß."

Der Staatssekretär äußert im Gegenteil: „Jedenfalls darfst du, wenn alles gut bleibt, den heutigen Tag als Ausgangspunkt eines Weges betrachten, wie er glänzender von keinem der jetzt Lebenden gemacht werden dürfte." Von Keinem, — äußert er. Der Staatssekretär fügt sogar zu: „Einer, der es wissen muß, soll vor einer Stunde geäußert haben: Das ist der Mann, den ich brauche." So, sag' ich, ist Baron Richards Rede abgelaufen!

Der Schatten des sozialistischen Verleumders droht noch. Der Staatssekretär glaubt, die einzige Rettung sei, dieses Menschen sofort habhaft zu werden. „Freilich, ob du ihn findest." Sudermann bemerkt hier: „Es klopft" — und jener Meixner wird gemeldet. Der Sozialist erzählt von einem Pakt zwischen dem Sekretär des Barons und ihm. „Wenn der Mann das nicht ist, wofür ich ihn halte, sagte er, dann wankt mir die Basis von allem, dann haben Sie recht, dann komm ich zu Ihnen herüber. Topp, sagte ich." Topp, — sagte er. Der Sozialist gibt hierauf die verhängnisvollen Briefe freiwillig zurück: weil sein Gegner so viel gelitten haben müsse. Er entfernt sich mit den Worten: „Leben Sie wohl, Herr Baron." Nun erscheint Gräfin Beate. Sie äußert, indem sie Baron Richards Stirn streichelt: „Von Tristan und Isolden kenn' ich ein traurig Stück" und andere Übelkeiten. In den zurückgegebenen Briefen findet sich zufällig, daß sie vor Jahr und Tag schrieb: wenn der Himmel es gut meine, „dann wird er mich einst sterben lassen, damit du zwiefach lebest." Dieser Wink! Sie beschließt etwas; ihr „Gesicht wird starr".

Morgen soll Baron Richard noch zu einem Frühstück kommen, das ihr Gatte, Graf Kellinghausen, lediglich gibt, um den Verdacht in der Partei zu ersticken. Dann aber —.

V.

Dieses Zweck-Essen ist der fünfte Akt. Doppelverschärfungen. Es wird beschlossen, daß Graf Kellinghausen neben dem Räuber seiner Ehre sitzen wird. Sein Kind, Ellen, äußert ahnungslos zu ihm: „Ach, wir

sprachen nur von deinem Platz hier neben Onkel Richard." Worau Graf Kellinghausen: „Neben —." Nach diesem Gedankenstrich fügt er zu: „Ja, ja, wird wohl so sein müssen!" Gräfin Beate übergibt ihrem Mann einen Brief. „Versprichst du mir, ihn erst zu öffnen, wenn unsre Gäste fort sind?" Dann klingelt Gräfin Beate ihrem Diener und sagt wörtlich:

„Ich lasse meine Tochter bitten mir meine Tropfen zu bringen."

Sudermann bemerkt darauf: die Darstellerin der Beate „dreht die Flasche in der Hand".

Alle Gäste sind versammelt, — „nur Herr Baron von Völkerlingk fehlt noch." Bei Sudermann geht nun ein Diner in der Art vor sich, daß die aristokratische Hausfrau allein im Eßzimmer vor dem gedeckten Tisch wartet. Und daß die Versammelten dann zu ihr hineingelassen werden. Gräfin Beate grüßt die Gäste und entzückt wieder durch einen Ton, . . . ersten Ranges. „Ich hoffe, Sie sind bei Laune, Prinz." Der Saatssekretär darf sie zu Tisch führen: „Sie ehren mich über Verdienst, Gräfin." Eine inhaltsvolle Gesprächswendung: Staatssekretär: „Was wollen Sie? C'est la vie!" Prinz: „Non. C'est la mort." Beate (sich jäh umwendend): „Warum, Prinz?"

Endlich erscheint Baron Völkerlingk; der Dichter bemerkt: „Allgemeines Ah." Prinz (leise): „Aufpassen!" Es steht so im Buch: Prinz (leise): „Aufpassen!" Wie eine furchtbare Ironie des Schicksals liegt es in den Worten des Betrogenen, als er zum Räuber seiner Ehre sagt: „Deine Minuten find rar geworden, mein alter Richard!" Mein alter Richard — und möchte ihn töten. Folgendes zeigt den Anstand in der Tragik. Beate offeriert dem Geliebten Kaviar; Sudermann bemerkt jedoch: „Richard verneigt sich ablehnend." Nachher sagt sie: „Das ist ja die berühmte Pastete, die Michaels Namen trägt; die lassen Sie vorübergehn?" Richard: „Verzeihung, Gräfin. Ich habe nicht acht gegeben. (Bedient sich.)"

Das Gespräch geht nun auf ethische Dinge. Im Johannisfeuer kam die Ethik bei einer Privatfestlichkeit zum Ausdruck. Hier wieder. Die Heldin schmäht Astarte, der man die Jungfrauenleiber in den Rachen warf. „Und diesem Astartenideal opfert man auch heut noch all unsre Seelen. Jawohl: die einzelnen mögen verderben zu Millionen, wenn nur die Gesamtheit hübsch g'sund bleibt. Hahahaha!" Richard erhebt sich und trinkt auf . . . das Haus Kellinghausen. Er weiht sein Glas (Doppelverschärfung) „meinem — unserem Freunde!" Graf Kellinghausen läßt ein „mißtöniges Lachen" erklingen. Wörtlich.

Die Spannung wird also nun mit zwei Mitteln geheizt: wir wissen,

daß die Gräfin das Giftfläschchen bei sich hat; zweitens fürchtet man den Zornes-Ausbruch. Vom Herzschlag schweig' ich. Graf Kellinghausen ist auch „im Begriff loszubrechen". Er sagt, Baron Richard verdiene den ersten Platz, „wenn auch freilich ... ein Platz —" Hier eben ist er im Begriff loszubrechen. Sudermann bemerkt noch rechtzeitig: er wird „von dem angstgequälten Blick Beatens gebändigt." Um ein Haar! ... Fernere Toaste. Beate spricht noch einige Übelkeiten. „Irgendwo — da blüht was und leuchtet zu uns herüber, und dann schauern wir heimlich zusammen, heimlich wie der Verbrecher." Hierauf begeht sie Selbstmord.

... Der Staatssekretär äußert nachträglich zum Diener: „Mir war, sie hielt ein Fläschchen, ehe sie hinausging." Graf Kellinghausen öffnet den zurückgelassenen Brief. „Selbst wenn man das Gift in meinem Körper finden sollte ..." „Als eine Glückssucherin, die ich mein Lebelang war, sterbe ich für sein, für dein und unsrer Kinder Glück." Läh! Läh!

VI.

Dieses Werk bietet, wie der Leser erkennt, den dramatischen Fatzkestil in voller Reinheit. Ein Wort, das nicht literarisch ist; aber das Werk ist es auch nicht. Es gibt nur eine deckende Bezeichnung: der dramatische Fatzkestil; Andres ist davon überhaupt nicht zu sagen. Wildgewordener Frauenroman, Friseurideal, verplumpter Sardou. Kurz: Sudermann.

Und doch ist er mir lieber in diesem Stück als in manchem sonstigen. Er heuchelt gar nicht mehr. Er bekennt schlank: Ich will ein Einheizer sein, ich bin von Natur ein Philippi, verstellt hab' ich mich oft genug, ich will wirken. Auf welche Art? Auf die gröbste. Auf welche Menschen? Auf die gröbsten. Und ich überspüle alles mit meiner gewissen fettigen Eleganz, ah, parbleu!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

VII.

Warum rezensiert man gewisse Dinge? Darum: weil man glaubt, daß eine anständige Rezension bisweilen Aussicht hat, länger zu leben als ein Schmierenstück. Warum treibt man das Verfassen von Rezensionen? Um des Rezensenten willen. Nicht um des Publikums willen, noch um des Rezensierten willen.

Man betrachtet Dichter: wie ein Dichter Menschen betrachtet. Man betrachtet Dichter: als tragische oder halbtragische oder putzige Mitglieder dieser Erdengenossenschaft. Als Erscheinungen, die dichten, so wie andere erleben. Man betrachtet den Teil ihres Erlebens, der sich als Dichten darstellt. Man schreibt, als Kritiker, eine große Arbeit, deren Helden

lauter Dichter sind. (Wären es lauter Dichter!) Auch das ist ein schöpferisches Werk. Ausdruck, Ordnung, das Erfassen eines Menschen ist mein. Gewiß zeigt der Kritikus, wie sie „sind“: nach dem Maßstab dessen, was kaukasische Völker seit einem gewissen Zeitraum für groß oder stümperhaft erklären. Doch er zeigt in Einem, wie er vor ihnen ist. Er macht was aus ihnen. Robert Schumann sprach von Kritikern, „die sich nicht einbilden sollten, daß sie die Herrgotts der Künstler, da diese sie doch verhungern lassen könnten.“ Er meinte die falschen. Ein Zufall ist es, daß wir euch zum Gegenstand wählen, Dichter. Wir sind nicht angewiesen darauf. Tretet alle darum ein in das Werk des Rezensenten, wie in ein Irrenhaus, — wie in ein Menschenhaus. Seht die Menschen des Kritikers; seht sie ihre künstlichen Menschlein schaffen. Seht die Verzerrung, seht die geschwellte Blödheit, seht den versuchten Betrug, seht das bleiche Unterliegen, seht die Glücklichen, die Schöpfer, — tragisch, noch wenn sie siegreich sind; seht diese Wenigen, ihr eignes Blut und ihr verströmendes Leben um kunstschaffene Gebilde verkaufend, um Scheinwesen von ihrer armen Seele Gnaden, um Puppen, die Vampyre sind . . .

Seht! —

1902. 1. Mai.

Intermezzo

Als die Kritik über Herrn Sudermann bis hierhin gediehen und veröffentlicht war, hat er seinen, wie ich in einer Erwiderung sagen mußte, rechtens krummgeprügelten Pegasus vor eine Retourkutsche gespannt. Er schrieb gegen Verrohung der Kritik, in einem getragenen und noblen Stil.

Ich gebe von meiner Antwort den folgenden

Abgesang:

Du leitartikelst voller Eifer?
Bei solchem Anblick ruf' ich nur:
Fürscht auf dem Throne der Birch-Pfeiffer,
Was soll die neue Positur?
Dein Pathos bringt mich ganz zum Lachen.
Gibs auf! Du kommst nicht mehr dazu
In Deutschland jemand dumm zu machen.
. . . Kotzebue!!
. . . Kotzebue!!

Sieh! Ob's ein Deutscher oder Wälscher: —
Von Malaga bis in die Pfalz
Beklagen stets die Weinverfälscher
Die Roheit ihres Staatsanwalts.
Du wirst schon wissen, wie ich's meine;
Viel dolus trau' ich dir nicht zu, —
Doch du verschänkst geschmierte Weine.
. . . Kotzebue!!
. . . Kotzebue!!

Du hast die Zeit (o Mann der Mache)
Zwar nie verstanden, doch genutzt;
Das Ewig-Gestrige, das Flache
Rasch mit „Modernem" aufgeputzt.
Das Drama ward bei dir zum Reißer,
Das Kunstwerk ward bei dir zum Coup.
Du tust empört? . . . Knallerbsenschmeißer
. . . Kotzebue!!
. . . Kotzebue!!

Wir sind nicht höfisch-zarte Narren;
Wir sprechen, was uns Wahrheit dünkt.
In jedem deiner Talmi-Schmarren
Ist jedes Sterbenswort geschminkt.
Dir soll's erlaubt sein, mich zu öden
Mit rohen Mitteln immerzu;
Und du willst von Verrohung reden?
. . . Kotzebue!!
. . . Kotzebue!!

Wenn keins von deinen edlen Stücken
Die Wahrheit nur von hinten kennt,
Wie ist das anders auszudrücken,
Als daß man sie verlogen nennt?
Das derbste Wort ist hier am Platze;
Und fernerhin in guter Ruh'
Nenn' ich die Katze eine Katze —
. . . Kotzebue!!
. . . Kotzebue!!
. . . Kotzebue!!

1902. 21. November.

Der Sturmgeselle Sokrates

„Eine Rache ist süß, die nimm an dem kritischen Tadler: Kränke, wenn du es kannst, ihn durch ein Meisterwerk tot."

I.

Sudermanns im Grunde gütige Natur hält ihn davon zurück. Es lebe, spricht er zu dem kritischen Tadler, dein Leben.

So hat der Kritiker die Pflicht sich dankbar zu erweisen. Durch stillen Ernst. Durch das von Goethe und Sudermann geforderte „anständige Bedauern".

Hat sich der Poet an den Vers erinnert: „Siehe, wir hassen, wir streiten, es trennt uns Neigung und Meinung; — aber es bleichet indeß dir sich die Locke wie mir"? Ein Meisterwerk hätt' er schreiben können — und hielt sich zurück.

(Florett, wirst du an den Nagel!)

II.

In der Mitte steht der Sturmgesellenbund. In der Mittte des Bundes: Hartmeyer, ein Zahnarzt und Achtundvierziger. Er ist der Aufrechteste (neben einem nachgiebigen Rabbi, einem Heringshändler, einem phrasenhaften Oberlehrer und einem Agenten, der immer vom Pultschlüssel erzählt). Diese Achtundvierziger sprechen merkwürdig. Mitten im Leben sagt Hartmeyer: „Die Banner unserer Hoffnung, die Oriflamme unserer Begeisterung". Nach einem kleinen Zank wegen der Geschäftsordnung sagt Hartmeyer: „Stenzel. Freund. Vergib. Vergiß." So waren die Achtundvierziger. Nach der Aufnahme ihrer Söhne sagt Hartmeyer: „Welch ein Augenblick, meine Freunde!" Ganz so sprachen sie. Als der Sohn einen prinzlichen Jagdhund heilen geht, da „bricht" Hartmeyer „in ein gellendes Gelächter aus." Dann verlangt er wiederholt „Gericht über seinen Sohn". Am Sedantag hat alles sein Fest; Hartmeyer sagt: „Nur wir nicht. Wir müssen ausgeschlossen sein. (Er weint.)" Als am Ende der Landrat kommt, hebt ihm Hartmeyer ein Paket von der Erde auf; er drückt sich feig vor der Frage nach dem Bestehen des Bundes, sodaß der Landrat mit Recht sagt: „Alter Sch . . ßkerl!" Als er einen Orden bekommt, legt er ihn versuchsweise an. Dann aber sinkt er „bitterlich weinend" zusammen. Die psychologische Wahrscheinlichkeit, daß er den Orden anlegt, ist ebenso groß wie, daß der Landrat ihn aus Spaß verschafft hat. Jedenfalls waren die alten Achtundvierziger so.

Ein Einziger lebt unter ihnen, ein Baron, der ein echter Mann ist. Sie alle sind Phraseure, der Baron allein ist ein Mann. Wie forsch, — immer gleich sagt er: „Abgelehnt!" wenn ein Antrag gestellt wird. 's köstlich. Man nennt ihn „Der Alte vom Berge". Der Baron hat ein Monocle; sagt einmal, die zwei Sachen hängen zusammen wie ein Wurstende mit dem andren. Er trinkt zwei Glas Portwein. Die Benennung der Mitglieder mit Namen wie Sokrates, Spinoza erklärt der Baron als „albern"; ein „hammliges dammliges Gesellschaftsspiel." Abgeschafft. Nein, der Baron. Einmal sagt er: „Aber hältst du nicht sofort dein Maul, dann schlag' ich dich zu . . . Soll ich dich mal auf Kandare reiten, bis du quietschst?" So ist der Baron. Der Baron macht reinen Tisch. „Aber da is einer gekommen, der war stärker als wir . . ."

Nämlich Bismarck. Sollen die Sturmgesellen bloß private Narren sein, nicht Vertreter des Achtundvierzigertums: dann hätte das Stück keine nationale Bedeutung. Soll es eine national-politische Bedeutung haben, so sind „die" Achtundvierziger gemeint. Ich bin nicht freisinnig; doch ich glaube, daß das Reich, von Achtundvierzigern gegründet, viel aufrechter geworden wäre. Der Kulturhistoriker Breysig ließ unlängst drucken, auch ohne Bismarck wäre die Einigung gekommen; und er ist beamteter Universitätsprofessor . . .

Ich dachte: soll es einer so subalternen Intelligenz wie Herrn Sudermann erlaubt sein, sich an Männern zu vergreifen, ohne deren mit Zuchthaus verfolgte Anstrengungen heute kein Glück bestände? Einmal wird ein Brocken hingeworfen: ihre Arbeit sei nicht verloren. Aber nur Hanswürste? Aber kein Wort dafür, daß sie den Anstoß gaben; daß sie den Drang nicht einschlafen ließen; daß ohne sie Bismarck ein preußischer Reaktionär blieb; daß diese namenlosen Hunderttausende unsrem Herzen namenlos teuer sind; daß von der kompakten Gewalt gewaltsam ein einziger Anderer herangelassen wurde, ihre Sehnsucht zu vollstrecken. Soll es einem seichten und emporgekommenen Theaterschriftsteller erlaubt sein, über diese . . .

Dann dacht' ich: aber wenn er sie verherrlichte, war es schlimmer. Aber dann wären die Namenlosen für eine gewisse Zeit unmöglich geworden. Aber dann müßte man sie von dem Klebstoff reinigen in der Erinnerung. Aber dann ginge es wie mit Johannes dem Täufer, der durch Sudermann für Jahre . . .

Ich war ihm dankbar, daß er eine — er behauptet: Komödie über sie geschrieben hat.

Und die freundliche Stimmung für ihn, der anständige Ernst kamen wieder.

III.

Bleiben die Söhne der Achtundvierziger. Der edelste ist ein rechtlicher schattenhafter Zahnarzt. Er nähert sich dem Sozialismus, ... oder doch nicht. Eine freudlose Gestalt ohne Gesicht; junger Mann. Das ist der Vorbildmensch. Daneben ein aufgetragen leerer Student. Drittens der Sohn des Rabbiners Marcuse: Siegfried. Siegfried vielleicht zu Ehren eines berliner Kritikers genannt, dessen Begabung sich vor Sudermann das Lachen nicht verkneifen konnte. Siegfried Marcuse studiert Literatur; ist sehr absprechend. Sudermann sagt (Siegfried hin, Siegfried her): Die heutigen Juden, weil vom Korps und sonst abgelehnt, sind so verbittert, daß sie ... nicht daß sie Sozialdemokraten werden; das wird der Zahnarzt, oder nein, auch er doch nicht ... so verbittert, daß sie meine Stücke schlecht finden. Seitdem laufen die Brüder Itzig Hart und Chaim Hart tief verstimmt herum.

Sudermanns Antisemitismus zeigt sich darin, daß er Siegfried Marcuse sehr schwache Witze machen läßt. „Das Helle zur Hölle!" beim Bier. Wenn man die Sprache des Vaters, des alten Achtundvierzigers, betrachtet, so findet man erstaunlich viel Sudermannsches darin. „Und das sagst du zu einem Rabbi, der Revolution machen will und eine heimliche Schinkensemmel dazu ißt?" Das hätte ich für Sudermann gehalten. Der Rabbi plaudert weiter Folgendes: „Was man nicht deklinieren kann, das sieht man gern als heilig an. So geht's mit der deutschen Freiheit, so geht's mit den jungen Witwen." Aber das ist Sudermann. Der junge Siegfried Marcuse sagt Folgendes: „Ah, da ist ja auch die blonde Ida, der Traum meiner Träume, die Beseelung meines Stumpfsinns, das Unterbett meiner Sehnsucht." Ist das Marcuse — oder ein anderer? Es bleibt die Besonderheit einer starken Individualität, daß sie nichts von sich geben kann, ohne den eignen Stempel daraufzudrücken. So geht es mit den jungen Witwen, so ...

Die blonde Ida, eine spaßig gezeichnete und überstark ausgenutzte (vom Dichter nämlich) Schenkmamsell, die für alle zu haben ist, entzieht sich dem jungen Marcuse. Sudermann kommt bei diesem Siegfried zu völkerpsychologischem Mut. Der junge Marcuse ist „beflissen". Beflissen, schreibt er. Als der Landrat da ist, wird Siegfried gleich vordränglich. Auch der Rabbi ist schließlich nur ein Vermittler. Der Rabbi sagt, die Juden sollen der nationalen Menschheit ein Kleinod aufbewahren, das sie weggeworfen hat, den Menschen. „Aber", sagt er, — dies Aber ist überhört worden; es trägt den Ton — „aber hierfür müssen wir uns auch würdig halten." Hierfür hält sich der junge Marcuse nicht würdig.

Eine Gereiztheit im Parkett konnte hieraus entstehen. Pscht — es

sind Besänftigungen da. Schon im Beginn erfährt man, daß der Rabbi gern Schinkensemmeln ist; eine gemütliche Stimmung wird von vornherein hergestellt. Alles die Juden Kritisierende wird vorsichtig dem Rabbiner selbst in den Mund gelegt. Drittens, zur Versöhnung, gegen den Schluß hin, wird gesagt: Wo blieben denn die guten jüdischen Witze? Vorsicht. Vorsicht. Ein Oberlehrer muß, aus Deutlichkeit, noch eine halb antisemitische Äußerung verwerflicherweise tun: Was haben sich unsere — im übrigen sehr ehrenwerten — jüdischen Mitbürger hineinzumengen? (Aha!) Fünftens aber sagt kein Geringerer als ... als wer? als der Baron zweimal: „Mein alter Rabbi". Zweimal. Wie er das Achtundvierzigertum aufhebt und zerstört, im gefährlichsten Augenblick für den Freisinn sagt er: „Dank' schön, mein alter Rabbi." Im einzigen Auftritt zweimal. Vorsicht. Vorsicht. Mein alter ...

Ich dachte: Trotzdem ist dieses Stück ein Übergang. Sudermann verläßt die Seinen. Er ist entschlossen, sich vor die Nation zu stellen. Sudermann ist imstande und redet zur Gesamtheit, das nächste Mal. In vornehmen Zügen; von seiner begünstigten Stellung aus, die gewisse Pflichten gegen die Massen auferlegt. Mir kam er stets als der geborene Aristokrat vor. Wenn Sudermann einen Bundesnamen als Sturmgeselle wählen sollte, er würde sich nicht Catilina, sondern Graf Perponcher nennen. Oder: Egon von Kusserow. Oder: Fürst Orlowski.

Er tritt vor die Nation.

IV.

Bleibt das Technisch-Künstlerische. Die stets im Ernst anerkannte klare Personencharakteristik hat Sudermann hier bewahrt. Er hat die Fähigkeit, die Gebärde von Menschen bühnenrecht zu zeichnen; wenn er auch niemals Menschen gezeichnet hat. Der Landrat ist so ein handlich umrissenes Bild; eine Mischung von Gewalttätigkeit und Gemütlichkeit; zuletzt erst durch den Orden wird er zur Humoreske. Oder man hört einen guten Satz, wie der zu einem Gastwirt gesprochene: „Erlauben sich mal, keinen Charakter zu haben, sofort is die Bude leer, Bier wird sauer und Ihre blonde Ida kann jehn Eier legen." Und gemeinverständliche Gaben, die zu guten Episoden ausreichend, zur Dichterschaft nicht ausreichend sind, hat man bei Herrn Sudermann niemals entbehrt noch bestritten. Freilich ist diesmal alles dünn. Doch er quält wenigstens nicht durch Knallerbsen.

Seine Art zu arbeiten bleibt dabei die alte; ich zeige sie kurz. Der Sturmgeselle Hartmeyer hat zum zweiten Sohn einen ganz auffallenden Idioten von Korpsstudent; just auf diesen setzt er „all" seine freiheitliche Hoffnung; er sagt: „Der ist Feuer von unsrem Feuer. Der wird die

Tat sein von unsren Gedanken"; merkwürdig; es blieb somit ihm allein verborgen, daß der Junge das auffallende Gegenteil gerade dessen ist; nochmals sagt er: „Das ist ein Jüngling mit der Feuerseele" und so weiter; und der Idiot ist gleich ein solcher Korpsstudent, wie kein schlimmerer Korpsstudent atmet; sagt einfach: „Was man so Zahnarzt nennt, kann einen nicht beleidigen," als Sohn und Bruder eines Zahnarztes; die Zugehörigkeit zum Korps droht herauszukommen (das ist die Spannung), jemand verrät es halb, der Sohn sagt schon: „Vater ich —", da kommt zufällig die Kellnerin mit Bier dazwischen, das alte Spiel, fortgekitzelt, Aufschub, noch einmal muß der Alte sagen: „Aber der gehört zu uns! in dem ist nicht eine Fiber, nicht ein Pulsschlag —"

Weiß der Leser Bescheid?

(Das ist Sudermann.)

V.

Ich habe dieses Werk besprochen, als Monograph des Dichters. Der Hauptfehler im . . . I . . Id . . Ideengang scheint mir der zu sein, daß er die Bekehrung zum deutschen Reich predigt und es als Land mit fauler Nachkommenschaft hinstellt; ohne einen Schimmer der Freude zu geben, die es ausstrahlen soll. Der tiefere Irrtum ist der: daß überhaupt Sudermann dergleichen Gegenstände vornimmt. Ich will mich ganz schonend ausdrücken: Es besteht ein Widerspruch zwischen einem solchen volkserziehenden Thema und der Person dieses Theaterschriftstellers.

Ich bin imstande und setze rasch drei Gleichnisse her. Was würde man denken, wenn ein Gerichtssekretär sich mit einem Rechtsphilosophen verwechselte? Nun also. Wenn Oberkellner als öffentliche Erzieher aufträten? Wenn Bezirksvorsteher napoleonisch blickten?

Ich empfinde hier Ähnliches. Ohne Gehässigkeit. Und wenn ich den maßvollen Ton bis ans Ende beibehalten will, so muß ich doch sagen: es ist nicht zu glauben, wie wenig Geist dazu gehört, so ein Stück zu schreiben; aber wieviel Mut.

— —

Nun, mein Alter: das nächste Mal.

1903. 1. November.

Josef Ruederer

Gedächtnisfeier

I.

Plötzlich kam die Nachricht, daß Max Halbe schwer erkrankt sei. Lungenentzündung! Am Ofen seiner Wohnung zu München saß bereits der mit dem geschlängelten Schwert, der Traurige, Starke. Aber der Dichter wollte nicht. Im Delirium murmelte er was zu dem Schweigsamen hinüber. Entrüstet schwebte der Feind (der einzige, den wir ernstlich haben können), das Schwert unter den Mantel gestülpt von dannen. Die Krisis hat der gerettete Dichter an der Mittagsscheide des Lebens durchgemacht. Sie sei ihm zum Heil, sie reiße ihn nach oben.

Halbe war fast zu den Toten gelegt, da drängte sich stärker ein Gedanke auf, der einem sonst beim Schreiben vorzugaukeln pflegt. Der letzte Grundsatz für jeden Schriftsteller: So schreiben, als ob man auf dem Sterbebett läge. Jetzt zweigte sich ein anderer Satz ab, der den Kritiker anging: So schreiben, als ob die Autoren auf dem Sterbebett lägen. Als ob sie schon tot wären. Das hat freilich einen Nachteil: die Wehmut des Augenblicks läßt Milde walten; und Milde kennt die Geschichte nicht. Zugleich einen größeren Vorteil: Steigerung des Sachlichen; man sieht klar, was man verliert; Entbehrlichkeit, Unentbehrlichkeit treten scharf hervor.

Unter diesem Gesichtspunkt sah ich noch einmal die Dramatiker des letzten Jahres an. Wenn sie mit dem letzten Werk eben dieses Jahrs in die Ewigkeit eingingen: welche Sterbegebete würde der Kritiker für sie emporsenden? Welcher Nachruf ziemt ihnen?

Den meisten ziemt keiner. Das Dichterwort gilt für sie: Keine Messe wird man singen, keinen Kadosch wird man sagen. Eine letzte Liebe ist, über sie zu schweigen. Und so, abgeschiedene Seele meines teuren Blumenthal, meiner guten Adelheid Weber, meines unvergeßlichen Rudolph Stratz, meines einzigen Wolfgang Kerchbach, . . . so schweige ich über euch, und ihr werdet mir danken.

II.

Doch da ist einer, ein frühe heimgegangener Prachtkerl, über den ein Wort zu sagen wäre. Josef Ruederer hieß er und lebte, als er lebte, in München. Fast ging es ihm wie jenem Cronegk, von dem Lessing

spricht. Er „starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er nach dem Urteile seiner Freunde noch für dieselbe hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat."

Wir wissen immerhin vom Ruederer mehr, als Lessing vom Cronegk wußte. Seine erste Komödie, leider seine letzte Komödie, war gewiß eine holzgeschnitzte Komödie. Diese „Fahnenweihe" schien mehr auf Umrisse denn auf Schattierungen gestellt. Doch ein naiver Zugreifer, Draufgeher hatte zum ersten Mal für die Bühne eine ländlich-schändliche Symphonie gedichtet. Es war nicht bloß eine Pastorale. Es war etwan ein orchestriertes Scherzo über das Thema „Menschliches, Allzumenschliches", in drei Sätzen, vorwiegend mit Bässen (und einer netten Flöte). Ein Gewitter kam darin auch vor, von Haberern veranstaltet, das Klappern des Xylophons schwieg endlich, es dämmerte ein leiser, finistrer Paukenwirbel der schwülen Erwartung, das Beste und das Schlimmste konnte jetzt eintreten, es gab eine bängliche Fermate . . ., dann losbrechend ein schmetternder Jubelmarsch mit allgemeinem Chor, zum Schluß der Gesang „Holder Friede, süße Eintracht," vorgetragen von drei münchener Huren und der ganzen Gesellschaft. (Fagotte grunzten einige Begleitung.)

Solche Musik machte der selige Ruederer.

Von manchem Humoristen seiner Zeit schied ihn der wichtige Vorzug, daß er die Menschen nackt sah. Er entkleidete die Seelen. Er formte Bauern und Städter; an beiden die listige Tatkraft der Menschenbestie, die für das Ich mit Gewalt und Schwindel erbarmungslos ficht. Der Humor aber (der stets auf einem Gegensatz ruht) ruhte hier auf einem doppelten Gegensatz. Eine Kluft zwischen der Ruhe der Darstellung und der Schändlichkeit des Dargestellten. Eine zweite Kluft zwischen dieser Schändlichkeit und dem Rahmen von Ethik, bürgerlichem Anstand, höherem Menschentum, christlicher Liebe und sonstwas, in dem sich die Schändlichkeit vollzieht. Eine Posthalterin, die von ihrem Beischläfer Geld für die Familie schafft; ein Gatte, der es gern sieht; der gegen einen Knecht aufbraust, weil er derselben Frau denselben Dienst auf idealer Grundlage verrichtet; ein Geistlicher, der es still gutheißt; ein Richter, der ein Auge zudrückt; eine Dorfgemeinschaft, die nichts gesehn haben will; die Gesamtheit dieser Personen, die zur Ehrung der Sünder beiträgt, weil der gemeine Vorteil ins Spiel kommt: es ist das Leben, von dem die Hülle gelüpft wird.

In dieser Erkenntnis; in der Neigung, sie zu gestalten, liegt ein kleiner Ewigkeitszug. Wäre der Dichter einen Schritt weiter gegangen,

er hätte vielleicht die Schädelstätte sittlicher Illusionen erreicht. (Und wäre ewiger gewesen.) Er hätte dann ausgesprochen: warum soll eine Frau nicht mehreren Männern zugleich angehören dürfen? Warum erwarten wir Ethisches, wo wir Natürliches erwarten sollten? Warum setzen wir uns den drückenden Enttäuschungen wieder und wieder aus, die nicht wegbleiben, weil sie nie wegbleiben können?

III.

Vielleicht hat er das am letzten Ende gefühlt, ohne es am letzten Ende fühlen zu machen. Im übrigen mag er entfernt von Zola beeinflußt sein, im Anschauen der Bauern; er mag entfernt von Hauptmann beeinflußt sein, in der symphonischen Gestaltung: er ist doch der besondere, humorhafte, deutsche Entlarver gebirglicher Biederkeit; der gesunde Menschenverächter ohne Haß, zu dem man ein ganzes, menschliches Zutrauen faßt; über den man sich doppelt freut, wenn man eben in Deutschland lebt, wo die Biederheuchelei das klare Urteil so vielfach dumm macht.

Ein Jammer, daß ihm die Feder früh entsank. Kraft und Jugend und Herrlichkeit war alles an ihm. Und eine Geschichte hat er geschrieben vom Hochzeiter und der Hochzeiterin, die ihresgleichen sucht in den Erzählungen der Zeitgenossen. Es war keine Erzählung. Es war ein Gemälde, . . . von einem süddeutschen Rubens gemalt, erinnerungstrunken, weintrunken; eine sommerlich heiße Tanzsymphonie; ein wunderseliger Wirbel; ein Traum von Küssen und stürmischen Stunden und leuchtender Pracht und blühenden Menschen und verwehender Schönheit; ein herzlicher Reigen der Lust; ein schmerzlicher Schauer des Entsagens: eine Jugend, — es war eine ganze heiße Jugend.

Solche Musik machte der selige Ruederer.

Vierunddreißig Jahre! Er hat den Gipfel des Lebens nicht erstiegen. Allein er hätte, wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt. Requiescat.

IV.

Über den verstorbenen Herrn Sudermann ist neulich gesprochen worden. Jetzt, wo er dahin ist, läßt die versöhnte Stimmung des Herzens manches in linderem Lichte sehn. Auch er, wenn wir gerecht sein wollen, hinterläßt eine Lücke. Auch er blieb seinem Vaterlande schließlich nicht ohne Nutzen. Er hat der deutschen Kunst ein neues und erhöhtes Ansehen in den Vereinigten Staaten verschafft, und niemand wird dem Verblichenen mißgönnen, was er als Techniker geleistet. Und er hatte den Wurf, und er hatte den Schwung, und er hatte den Elan. Wir betrauern seinen Heimgang aufrichtig, zumal der Tod den rüstigen

Mann unvermutet ereilte; seit „Morituri" weiß man, daß er nie ernstlich ans Sterben gedacht hat. In pace requiescat.

V.

An einem Bruche des Halswirbels verschied im selben Jahre Wilhelm Schäfer, Autor des Dramas „Jakob und Esau". Er hatte sich, um affektierter sein zu können, das Genick verrenkt; hierbei kam er auf so düstere Art ums Leben. Achtung weckte der Fleiß, mit dem er nichts an den Haaren unherbeigezogen ließ. Die Gesichter einer tragischen Rednerfamilie von Komik freizuhalten, mißlang ihm immer.

In pace.

Auch Fräulein Marriot mit dem Drama „Gretes Glück" . . . Die Widerspanst Gretens . . . Die Geilheit eines Kommerzienrats . . . Flucht . . . „Es war ein Traum, — nun ist er ausgeträumt" sagt wörtlich der Liebhaber . . . Man wird nach diesem Stück allein den Wert der Heimgegangenen nicht beurteilen. Auch sie: in pace.

Was im Gedächtnis bleibt, ist eines: Solche Musik machte der selige Ruederer.

— —

— —

Dona eis omnibus defunctis, Domine, requiem aeternam.

1897. 1. Mai.

Otto Erich Hartleben

I.

Ich will Hartleben als Satiriker nehmen ...

Seine Ursatire bleibt ja wohl die „Erziehung zur Ehe". Hier tritt er als kleiner deutscher Beaumarchais auf. Hartlebens Vorgänger Beaumarchais focht gegen den Adel, ... wie er gegen das Bürgertum. Hartlebens Vorgänger Beaumarchais lebte zu einer weltkritischen Zeit, ... wie er. Hartlebens Vorgänger Beaumarchais vergleicht auch Theaterwerke mit Kindern, vom Weibe geboren, und behauptet: sie „kosten mehr Ärger, als sie Vergnügen machen". (Ich möchte erweiternd sagen: sie kosten den Autor mehr Ärger, als sie dem Publikum Vergnügen machen.)

Das Vorwort der „Erziehung zur Ehe" bemerkt, daß diese Satire ins achte Lebensjahr tritt und die vierte Fassung bietet. Das Stück bekämpft Schöneberger Millionäre, und die zweite Fassung entstand in ... Rom. Erst fünf Jahre danach sah ich die anscheinend letzte Fassung spielen, — und sie trug dem Autor doch soviel Hervorrufe ein, wie er Bearbeitungen veranstaltet hatte.

II.

Wodurch sündigt die herrschende Klasse beim Beaumarchais? Am stärksten durch Liebe zu Töchtern des Volks. Ähnlich beim Hartleben. Kern seiner Handlung ist: die Verhältnisse eines Bürgersohnes zu zwei Mädchen aus dem Volk werden gelöst; beide Mädchen kommen dadurch auf den Pfad der Schande. Eine Buchhalterin hat sich dem Bürgersohn aus Neigung hingegeben. Nun aber wird sie die bezahlte Geliebte eines fremden Mannes; wiederum eines Erbsohnes.

Die Satire geht weiter: Das andere Mädchen aus dem Volk heißt Jenny. Jenny ist vergnügungssüchtig kaltgeherzt. Immerhin verschlechtert der Bürgersohn ihre soziale Stellung, mag er zugleich ihre wirtschaftliche bessern. Jenny lebte bisher als Dienstmädchen untugendhaft; nun wird sie, nicht mehr Dienstmädchen, von der Untugend leben ... Jenny überblickt den sozialen Hintergrund: es sei „gar kein Wunder, daß es so viele Sozialdemokraten gibt."

Bleibt Hartlebens Almaviva. Er ist verbürgerlicht, mit einer Fabrikantentochter versprochen, Jurist mit studentisch-offiziersmäßigen Redewendungen wie „man ist einfach nicht mehr konkurrenzfähig." Die Mutter

und der Onkel Almavivas lenken. Sie vertreten die Moral: Geldmoral. Finanzielle Abmachung ist an der Ehe die Hauptsache.

. . . Man weiß bei Hartleben selten, welches Ziel er hat. Will er dem Bürgertum von Schöneberg den Dolch ins Herz stoßen? oder hat er vorwiegend spaßen wollen? Hartleben ist nüchtern wie eine Gerichtsverhandlung und macht Witze: das ist sein Wesen. Die Dinge so nüchtern, unbeschönigt hinzulegen, — auch dazu gehört Mut. Aber flugs spaßt er und versieht die Ereignisse, mögen sie gleich um Menschenschicksale gehen, mit komischen Überschriften wie: „Hugo wird blaß", „Hammelfett schmeckt süß", „Er beleidigt Jenny". Der Satiriker Hartleben begütigt die Leser: er sei so unerbittlich nicht, so anklagend nicht, — nein, ein lustiger Bruder.

Soziale Satire . . .! Der Kern des Falls liegt vielleicht darin, daß Hartleben in irgend einer Jenny nicht mit ernstem Blicke den Menschen sieht; sondern eher mit spaßendem das Mensch.

III.

Er gab im „Rosenmontag" wieder eine Satire. Eine tragische . . .

Hartleben will ein Offiziersstück geben; er gibt die Requisiten eines solchen.

Worin liegt sein Wert? Darin: daß er die Gepflogenheiten der Kasinos malt. Nicht darin, daß er das Seelische der Gäste tiefer enthüllte. Man erfährt, wie es bei Sitzungen zugeht; daß der Regimentskommandeur die Genehmigung zum Verloben gibt; daß zum Heiraten Nachweis des Kommißvermögens erforderlich ist; man sieht eine Leutnantswohnung in der Kaserne; vernimmt, wie sie untereinander reden; — ohne daß übrigens Kennzeichnendes von letzter Schlagkraft herausspränge.

Es werden nicht zwei Weltanschauungen kontrastiert: hier Geistigkeit, dort Reste des Barbarismus. Es werden nicht zwei Rassen gegeneinandergeführt.

Der Held ist ja kaum ein Gegenstück zum Offizierstum. Er möchte sich gern im Duell schießen. Er kann am Schluß nicht leben, wenn er nicht Offizier ist. Kinder! Es scheint, er will den Offiziersgeist bloß in einem Punkte neugestalten: daß Liebesverhältnisse mit Handwerkertöchtern sollen gestattet sein. Er trinkt vor dem Tode „auf unsrer Herzen Ehre" und sagt erläuternd: „Fühlst du denn gar nicht, daß ein Herz seine wahre Ehre nur darin finden kann, zu lieben, wo es geliebt wird?"

Man gewahrt an solchen Punkten, wie weit von der eigentlichen Frage Hartleben entfernt ist.

IV.

Aber was denn! Er wollte kein Tendenzstück schreiben. Nur eine Tragödie; deren Held Offizier ist; deren Tragik aus dem Offizierstum entspringt. Der Held liebt die Handwerkertochter; durch Kabalen werden sie auseinandergelistet von zwei Vettern. Man täuscht sie. Er hörte nämlich, daß sie ihn betrog — und fragte sie nicht. Sie hörte, er sei verlobt — und fragte ihn nicht. Ist das typisch für den Offiziersberuf? Es ist typisch für das ältere Intriguenstück.

. . . Beiläufig: der Held band dies Trautchen den Vettern auf die Seele, da er verreiste. Wie kann man seine Geliebte zwei Vettern auf die Seele binden? Hartleben ermangelt eines gewissen Feingefühls in der Betrachtung von Liebesangelegenheiten.

Ich kann mir nicht helfen: auch die Geliebte ermangelt dieses Feingefühls; sie geht mit den Vettern in die Wohnung eines fremden Leutnants und trinkt Champagner. Ich würde meine Traute, wenn sie das täte, unbesehen davonjagen. Man findet sie dort am Morgen, doch ist nichts vorgefallen . . . Und nun schleicht sich ein ferneres Mißverständnis ein. Man höre nur. Der Gastgeber verweigert dem Helden die Auskunft; nicht aus Diskretion: er hatte das Mädel nicht besessen; bloß weil es ihm nicht paßte Rechenschaft zu geben. Zum Schluß erst sagt er alles. (Um's Himmelswillen, wozu diese Knifflichkeiten?)

Eine neue Frage. Was soll die Intrigue überhaupt? Der Held brauchte kein Ehrenwort zu brechen: der Oberst muß es ihm zurückgeben, als unter irrigen Voraussetzungen abverlangt. Der Held wäre als Offizier zugrunde gegangen, ohne Intrigue, ohne gebrochenes Ehrenwort, wenn er nur an der Traute festhielt . . . Kinder, Kinder!

Die Liebe dieser zwei Menschen spricht gar dünne Worte. Vieles ist sicher und nett gezeichnet. Doch Hauptmangel bei Hartleben ist immer: seine Wärme kommt nicht bis zur Leidenschaft: nur bis zur Sentimentalität.

. . . Ein Intriguenstück mit Offiziersssitten.

V.

Hartlebens Darstellung entwickelt Reize, die nicht psychologischer Natur sind, sondern aus der Auslese gewisser sprachlicher Wendungen entstehen. Er ist mehr Literat als Gestalter. Seine rundeste Gestalt bleibt die Lore, — er hat sie aus dem Epos ins Theater genommen. Um dieses leichtsinnige Mädchen schwebt eine gewisse Lyrik unausgesprochen. Hartlebens Humor, sonst kaltherzig, zeigt hier die meiste Wärme. (In seiner Brust wohnt kein Schrei, — und nichts vom Jean Paul). Das Ding, das den fehlenden Knopf an der Matrosentaille nie annäht, hat zum Gegenstück den Jüngling von steifer Seele. Lore ist das geborene Ver-

hältnis, die holde Unregelmäßigkeit, die urbildliche Flunkerei. Über die Lore wird vom Dichter nicht bloß geulkt: sie wird vom Dichter geschützt. Hier ist eine Spur jener spärlichen Wärme. Der leuchtende Zug, daß sie Rosen vorsteckt, um den Knopf nicht anzunähen, bürgt für eine Art Unsterblichkeit. Lebenslust und Lebensnachdenkliches zieht neben dieser Grazie im Bierdunst herauf; der Luftkreis, worin das Mädel und die Männer stehn, ist Hartlebens vertraute Welt. Er gewinnt auch hier dem Cynismus nicht die großen Seiten, — aber drollige Züge ab.

. . . Der Satirenschreiber Otto Erich Hartleben wird, meine Lieben, als Dichter der Lore für die Nachwelt fortbestehn. Habet suum fatum. Und weil dieser Mann mit dem stilistischen Reiz eine dünne Natur ist, wird an ihm der Gegensatz zwischen Wollen und Sein nicht tragisch; und auch nicht ganz komisch, — weil an dieser feinen Gestalt alles nur bis zu mittlerer Wärme gedeiht. Hartleben ist weder ein Hansnarr, noch ein verblutendes Opfer.

Er stammt aus Hannover. Er ist kein Satiriker, sondern ein Hannoveraner. (Mit reizvollen Zügen.)

* * *

„Ein Possenspiel, wenn es auch von zehen Menschen nur einen froh gemacht, lasset es euch gefallen."

Ludwig Thoma

I.

Ist Thoma der Humorist, den wir brauchen? Ein Bezirksamtsdiener feiert sein Jubiläum. Ein Gastmahl. Alles mündet in eine Keilerei. Der Schauplatz ist eine kleine Stadt in Alt-Bayern. Das Stück heißt „Die Medaille".

Ewigkeitszüge wird man keine finden, eine „Weltanschauung" gelangt nicht zur Verteilung. Höchstens etwa diese: Wie sind im Beamtentum doch die Vorgesetzten so ulkig! Wie sind auch die Bauern doch so ulkig! Wie ist auch ein bekneipter Schullehrer gar so ulkig! Wie ist überhaupt die Welt so ulkig! Thoma rückt hier nicht heraus mit dem Bekenntnis, was er für schlecht oder gut hält; was ihm ein Scheuel ist, was eine Sehnsucht. Er nimmt am kenntlichsten Partei gegen einen Bezirksamtmann, der als Dümmster wegkommt. Am wenigsten gegen den Metzger Lampl, Abgeordneten mit Bauernschlauheit und Mutterwitz. Es wäre aber falsch zu meinen: Thoma denkt wie der Metzger Lampl. Er entscheidet sich nicht. Er findet alle zusammen ulkig.

Wir auch. Man lacht sehr über den Bezirksamtmann, der seinen Untergebenen voll Ärger bewirtet („Ich habe aus den angegebenen Gründen einen Mittagstisch veranstaltet, an dem Sie teilzunehmen haben") und seinem Assessor einen Trinkspruch auf sich nahelegt. Dann über den Assessor, der landwirtschaftlichen Unsinn spricht und auf das Gekicher der Bauern äußert: „Ich habe mich vielleicht nicht gemeinverständlich genug ausgedrückt." Man lacht über den Hahnrieder, der von anno siebzig erzählt; vom Zusammentreffen mit einer französischen Dame, die vor ihm zittert: „Du alte Trummel, hab i g'sagt, moanst vielleicht, i möcht was?" Über den Lehrer Haeberlein, der Weisheitssprüche von sich gibt, zuletzt aber singt: „Das ist die Liebe, hupp." Der einen Toast auf die Gemahlin des Bezirksamtmanns hält: „Jugend vergeht . . . Tugend besteht." Und man schreit über den Zank zwischen Merkl und Grubhofer, weil der eine sagte: die Niederrother geben ihren Dienstboten nicht genug zu essen. Als die Tische umfliegen und gehauen wird, kommt der höchste Vorgesetzte aller, der Regierungs-Angelos, der Bezirksdirektor Steinbeißl dazu. Der Bezirksamtmann sagt, er habe „eine entsprechende Festlichkeit" veranstalten zu sollen geglaubt —.

Also ein Revisorstück. Der Bezirksamtmann ist kein Gogolscher

Lapkin-Tapkin. Es gibt mehr Spaß als Satire. Aber die Gestalten sind gesehen. Prachtvoll. Lampl vorneweg, der Volksbeherrscher mit der durchschnittlichen Pfiffigkeit. Ich halte Ludwig Thoma für Einen, mit dem zu rechnen ist: weil er so sieht.

Das planmäßige Herauskitzeln einer Heimatskunst trifft bei Vielen auf Argwohn. Bereits G. E. Lessing schrieb: „Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte; wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?" Er hatte Recht. Doch bodenwüchsige Gestalten eines Landesteils auf die Beine zu stellen, mit ihren komischen Sitten, während was Menschliches durchblickt: das wird unserm humorhaften Drama sehr förderlich sein. Ich finde hier unbewußte Heimatkunst.

II.

Bisweilen denkt man: Thoma hat recht mit dem, was er sagt. Aber . . . er hätte es viel besser sagen können. Er gibt die Geschichte eines Umfalls. Bürgerschaft und Bürgermeister bäumen sich gegen die Regierung — und ducken sich. Dieses Stück heißt „Die Lokalbahn".

Er hätte zweierlei tun können. Eine scharfe Satire geben — statt einer bloß ulkigen Satire. Zweitens: das Ewige herausholen, das noch in einem lokalen Fall steckt; welches ein norwegischer Schriftsteller bewiesen hat. Der Bau einer Lokalbahn ist nichts Größeres noch Kleineres als die Anlage eines Badeortes, die den Mittelpunkt im Volksfeind ausmacht. Ich werde jetzt nicht fortfahren: „Aber . . ." und Thoma an die Wand pressen, weil Ibsen anders vorging. (Obschon wir das Recht hätten, immer den Maßstab des höchsten Kunstwerkes einer bestimmten Gattung an alle folgenden und früheren derselben Gattung zu legen.) Der Kritiker hat vielmehr die Möglichkeit, sich an ausgelassene Punkte zu halten; an Punkte, welche der Größte übersah oder liegen ließ.

Wie zeichnet Ibsen? Er zeichnet linear; er gibt bloß die nötigsten Linien eines Falls; ein vorbildliches Gerippe sozusagen. Es scheint mir die Sendung der Deutschen, das Fleisch zu geben. Ich hätte nun Thoma zugetraut, den farbigen Volksfeind zu schreiben; eine deutsche, süddeutsche, strotzende Ergänzung zu dem großen Gerippe.

Er schrieb ihn nicht.

Im Anfang wirft einer ein Wort hin, das wie eine Weltanschauung klingt (und man erwartet, die entgegengesetzte Weltanschauung im Kampf damit zu sehn) — er sagt: es ist „so zwecklos, an einer beschlossenen Sache rütteln zu wollen". Aha — denkt man. Aber nein. Es wird

nichts. Es gibt überhaupt keine Kämpfer, nur auf beiden Seiten Spießer. Auch der Mann, aus welchem der Dichter redet, der Vize-Thoma, ein Major im Ruhestand, bleibt tief in der Ebene, hat einen vernünftig erträglich-alltäglichen Standpunkt... Aber wer will in einen Dichter hineinsehn? War es vielleicht Absicht, daß er noch seinen erträglichsten Kämpfer zu einem so flachen Kämpfer machte?

III.

Jedenfalls: das Programmatische bleibt matt. Ein wohltuendes Gefühl wird aber doch des Dichters Haß gegen die Bierbäuche; gegen das schwerblütige, stumpfe, hemmende Pack. Thoma ist einer von den Guten, schon weil er diese Galle hat. Sauerteig, Sauerteig — darauf kommt es an. Ich möchte den Musikhistoriker Ambros berufen, der gesagt hat: „Die Langmut des deutschen Publikums ist noch etwas größer als die des Himmels!" Man sieht es am deutschen Verhalten in dieser weltkritischen Zeit. Erst wenn das Biermonopol eingeführt werden sollte, das gäbe ein Aufstehn aller deutschen Geister. Aber nur dann.

... Thoma ist in der Satire schwach — doch in der Zeichnung oft meisterhaft (er steht unter den sicheren Zeichnern völkischer Gestalten heut in der allerersten Reihe), — und in der Komik ist er enorm. Wenn in den Augenblicken sozialer Erregung die Liedertafel anrückt und singt: „Wer hat dich, du schöner Wald" — nachher mit dem gefühlvollen „Lebe wohl, läääbe wohl!" — oder wenn sie zum Schluß, ohne tieferen Grund, singen „Still ruht der See, die Vöglein schlafen": das wirft einen erwachsenen und widerstandskräftigen Mann vom Stuhl. Solche Stellen sind himmlisch und nicht vergänglich. Es liegt auch zuguterletzt eine Art Heimatskunst darin, wenn man sieht, wie die Bürgermeisterin Abends ihr Bier trinkt; wie die Tochter falsch am Klavier singt ...

Aber Sauerteig möcht' ich in Thomas Dichterseele senken — —.

Ludwig Fulda

Schlaraffenland

I.

Der Wunsch erbaut Schlaraffenländer. Das Paradies ist das nobelste von allen. Aber noch hier schweigen die Wünsche nicht. Lest Gottfried Keller! Die Trinität erbost sich im Tanzlegendchen, als die heidnischen neun Musen im Himmel weilen und anfangen zu singen. Alles bekommt einen herrlichen Raptus, Sehnsüchte regen sich, und die armen griechischen Schwestern werden hinausgeworfen.

Im christlichen Schlaraffenland geht 's heilig zu, — während im moslemitischen die Houris mitwirken. Zum Ersatz schuf die christliche Volksseele den Venusberg, ein Sonder-Schlaraffien, eine Dépendence der strengen Paradiesesfreuden. Und wenn hier der Magen keine Rolle spielt, baute die Knödelphantasie der Nürnberger das Schlaraffenland der Fresserei und Schleckerei. Es knackt und kracht, das Wasser läuft im Munde zusammen.

Nun kommt die neue Zeit. Ihr Schlaraffien trägt vergeistigtere Züge, durchseeltere. Aus alten Märchen winkt es hervor mit weißer Hand, da singt es und da klingt es von einem Zauberland, wo bunte Blumen blühen im goldnen Abendlicht und lieblich duftend glühen mit bräutlichem Gesicht. Robert Schumann hat diesem Heineschen Sehnsuchtsgebild eine Melodie gegeben, — die recht zaubervoll ist, wenn sie leicht und heiß in den Traumbezirk der Liebesweisen, Lichter, Marmorsteine, Quellen zieht: und die unsterblich wird, wenn sie am Schlusse leis und ganz verlangsamt aus der Tiefe singt: ach, könnt ich dorthin kommen und dort mein Herz erfreun und aller Qual entnommen und frei und selig sein. Dieses Schlaraffenland ist schöner als das christliche Paradies.

Es ist das Wunschreich der Weltkinder und Alltagsknechte.

II.

Fulda zieht das Nürnberger Schlaraffenland vor. Fulda? Beruhigt euch: er gibt eine Widerlegung dieses Schlaraffenlandes; eine Theodicee. Die Nürnberger hatten Unrecht, einen Ort als wünschenswert hinzustellen, wo nur Wein und Honig fleußt, ein Berg von süßem Mus zu durchessen ist, gebratene Tauben durch die Luft eilen und Faulheit regiert. Fulda

weist auf das Schädliche dieser Vorstellung hin und betont seinerseits, daß Arbeit unser Leben verschönt. Wie erschlaffend der Müßiggang wirkt und wie leicht übertriebener Genuß zum Ekel wird, hat der Präsident der Freien Bühne hier zwingend nachgewiesen. Die Lösung solcher Probleme ist sein Feld. Seit dem Talisman wissen wir, daß es ein Königtum von Gottes Gnaden wirklich nicht gibt, — wie vorher so oft irrtümlich angenommen. Der heiß bekämpfte Satz „Was du nicht willst, daß man dir tu, das füg auch keinem andern zu" wurde Gegenstand eines in Arabien spielenden Werks, Fulda trat für den Satz in einem Khalifenstück unerschrocken ein. Hier, in der Bekämpfung des Müßiggangs, hat er wieder einen Schritt vorwärts getan; der Präsident berührt sich nun, in der großzügigen Einfachheit des Gedankens, mit seinen Knabenjahren, wo er Sätze wie:

Der Tugend erste Ford'rung ist das Maß
Und übertriebene Tugend wird zum Übel

bereits mit Entschiedenheit verfocht. Es läßt sich vom Kindesalter bis in das vierte Jahrzehnt seines Lebens eine Stetigkeit der Entwicklung beobachten. Die neuere Literaturgeschichte sieht in Schiller unseren größten Didaktiker. Kommt wirklich bloß Schiller in Betracht?

III.

Die Zeit vergeht. Wir werden älter, Freunde, und sanfter. Die wir zausen, altern mit uns. Es naht die Stunde, wo man in Frieden über sie spricht. Von L. Fulda sind epochale Umschwünge nicht mehr zu erhoffen, gefährliche Einflüsse nicht zu befürchten. Ein Grund zum Zausen liegt nicht mehr vor. Denn Temperament und Atem unserer Kritik hängt, wo wir angreifen, von der öffentlichen Geltung der Kritisierten ab. (Wo wir lieben, von ihrer Geltung in uns.)

Man war gewöhnt, im Präsidenten der Freien Bühne den anmutigsten der Geburtstagsdichter zu sehn. Nur eine Leistung wie die letzte haben sogar die (man kann nicht sagen: Gegner, denn es gibt keine) haben die sachlichen Beobachter dieser Erscheinung nicht vermutet. Ist sein Polterabendstern im Verbleichen? Ein Bäckerlehrling träumt sich ins Schlaraffenland. Er ißt; zweitens: er trinkt; drittens: er bekommt prächtige Kleidung; viertens: eine Geliebte; fünftens: er liegt in Faulheit da; sechstens: Mädchen bieten sich an; siebentens: Kinder wachsen auf dem Baum; achtens: es gibt nirgends Widerspruch. Abschnitt eins: es gefällt ihm; Abschnitt zwei: es mißfällt ihm.

Ein Humor ist entwickelt, bei dem man kalte Füße bekommt. Fulda tollt herum, den Angstschweiß auf der Stirn, die Disposition murmelnd,

die Kulissen weinen vor Erbarmen, die gebratenen Tauben magern ab, kriegen Frostbeulen (am Ende sind es keine Tauben, sondern gerupfte Kanarienvögel), und je länger die Munterkeit währt, desto gebeugter werden die Zuschauer. Stellt mich auf die Lüneburger Haide, in Novemberkälte, gebt mir Grünberger zu trinken, sauern, eisigen, — ich bin ein Schlaraffe.

IV.

Die Zeit vergeht. Fulda ist in gewisser Hinsicht nachdenklich geworden. Am Schlusse tönt ein entsagungsvoller Klang. Mancherlei theatralische Fehlschläge haben diese Lyrik entwickelt. „Die Sehnsucht rottet man nimmer aus" singt er. Ist es der Beginn zur Einkehr?

Fremde Verhätschelung, eigener Irrtum rückten ihn auf einen Posten, dem er nicht adäquat ist. Daraus entspringt seine Tragikomik. Er ist ein tüchtiger Übersetzer, ein talentvoller Autor hübscher poetischer Kleinigkeiten. Er sollte den Mut finden, die ihm aquädate Rolle zu spielen. Es bliebe noch allerhand Reizvolles.

Und das könnte ihm kein Gott und kein herostratischer Kritiker rauben.

1899. 25. November

Herostrat

I.

Herostrat ist der ruhmsüchtige Brandstifter: ein Typus. Sein Name, als des Eitelkeitsverbrechers, hat zwei Jahrtausende vorgehalten. Dennoch sind ruhmsüchtigere Brandstifter und Stifter größerer Brände über die Erde gewandelt. Ihre Namen liegen abseits; die launige Weltgeschichte bevorzugt diesen. Ihr ist Lucretia die keusche Frau. Vermutlich gab es Frauen, die keuscher waren. Immerhin: Lucretia wurde der Typus.

Wie also liegen die Dinge? Nicht die Eigenschaft selbst, sondern eine Tat, in der sie sich äußert; das Aufsehen, welches diese Tat erregt; die Überlieferung, welche die Tat findet: davon hängt die Erhebung zum Typus ab.

Ist die Typisierung erfolgt, so wachsen Täter und Tat ins Riesenhafte. Statt als die bekanntesten ihrer Art zu gelten, gelten sie als die größten ihrer Art. Weil unbewußt die Meinung von der Gerechtigkeit der Geschichte fortwirkt. So loht durch Äonen die schreckliche Fackel

Herostrats. Über den Schlummer der Verstorbenen hinaus gellt der wilde Feuerruf. Sonne, Mond und Sterne, Asien und Europa schaudern vor einer entmenschten Tat. Und durch der Zeiten Dunkel rast irren Schritts die tolle, scheue Gigantengestalt eines Weltbrandstifters.

Wäre die Frage entstanden, welcher Dramatiker Deutschlands einen Riesenverbrecher dichterisch verkörpern solle für die Ewigkeit, — es hätte nur eine Stimme gegeben: Ludwig Fulda. Hier kamen zwei adäquate Gewalten zusammen: Fulda und der Verbrecher. Fulda war gewohnt, in den Seelen dämonischer Charaktere mit unheimlicher Vertrautheit zu lesen. Der Taumel, der Rausch, der Dichterwahnsinn bildeten einen ausgeprägten Zug an ihm. Jene düstere Leidenschaft, die Kleinigkeiten verschmäht und zu übermenschlichen Schandtaten fortreißt, sie sprengte ihn. Eine herbere Wildheit war seit Hebbel nicht erlebt worden. Und so ging der finster-grüblerische Mann nach Abfassung eines Lustspiels, „Jugendfreunde", an die Abfassung des Herostratenstücks.

II.

Es hatte den liebenswürdigsten Erfolg. Es führt uns nach Ephesus. In kurzen Streiflichtern, Leser, gewinnt die Eigenart jonischen Wesens überzeugende Gestalt. Auch der Unbegabtere sagt sich: so dacht' ich mir Griechisch-Asien immer. Elsa Bernstein, die einen Themistokles schrieb, wollte die sinnliche Welt des Hellenentums gewissermaßen naturalistisch begreifen. Themistokles aß bei ihr gebackene Sardellen; selbst das Gewürz des † † † Knoblauchs spielt bei ihren Griechen eine (nicht genug zu verabscheuende) Rolle. Edler hat Fulda den Gegenstand angefaßt. Knoblauch gibt es nicht, Unanständigkeiten sind vermieden. Dafür griechische Versmaße. Fünf Akte durch, — siegreich, gewandt, korrekt, anmutig, virtuos, gefällig, talentvoll, sehr talentvoll, abwechslungsfähig und zweckentsprechend. Sachlich ausgedrückt: das Wesen (wie der Unterschied) Athens und Asiens wird recht skizzenhaft angedeutet. Eine Charakteristik, die von außen kommt. Fulda gibt sie als studierter Mensch, nicht als Empfinder. Doch was liegt daran? Das Problem ist die Hauptsache.

Das Problem ist die Hauptsache. In die Psyche des ruhmsüchtigen Verbrechers wollte der Dichter gewissermaßen hineinkriechen. Schwieriges Geschäft. Fulda ist mehr Ideenausarbeiter als Dichter. Er war von je am tadelfreiesten in der Anschaffung einer Disposition. Alles konnte seinen Dramen fehlen: disponiert waren sie. So hat er jetzt den Weltbrand und seine Anlässe disponiert. Er macht sieben Unterabteilungen. Der Weltbrandstifter lebte nämlich in gedrückten Verhältnissen; zweitens war seine Mutter blind; drittens besaß er starken Ehrgeiz; viertens

unterlag er bei einer Konkurrenz; fünftens verließ ihn sein Mädchen; sechstens warf sie sich, verletzenderweise, just dem Konkurrenten in die Arme; siebentens wollte er aus diesen Gründen an einer Göttin, die ihn genarrt, Rache nehmen. Darum schwang er die Fackel. Wenn Herostrats Motive jetzt nicht aufgeklärt sind, ist es dem Fulda nicht in die Schuh zu schieben.

Der wahre Herostrat soll freilich bloß aus Ehrsucht gehandelt haben. Bloß aus Ehrsucht? L. Fulda konnte sich nicht vorstellen, daß eine so ausgerechnete Verrücktheit möglich sei. Bloß aus Ehrsucht? Es werden wohl verschiedene Mißstände im Leben dieses Menschen zusammengekommen sein! Es handelt sich ja vor allem darum, plausibel zu machen. Und er gibt einen einleuchtenden Herostrat; einen vernünftig-verrückten Herostrat; einen übersehbaren Herostrat. Aus dem Weltbrandstifter wurde ein Monologmann, der anapästisch dorthin eilte und daktylisch hierhin eilte. Dieser Herostrat war bei allem Pathos kein Totenvogel, — sondern ein aufs Höchste gereiztes Kanarienhuhn. Der dämonische Humor fehlte, . . . doch wenn er die Fackel schwang, siegte der andere, der anheimelnde. Fuldas liebenswürdige Seiten brachen just in diesem Augenblick durch. Wir aber rufen: O Golo, Golo, Golo! O Hebbel, Hebbel, Hebbel! O Jugendfreunde, o wilde Jagd, o Robinsons Eiland!

III.

Der bürgerliche Beruf des wahren Herostrat ist unbekannt. Fulda macht ihn zum Bildhauer. Auf begrenztem Feld hätte dieser Bildhauer Treffliches leisten können. Doch er gierte nach Unerreichbarem; daher der verderbensvolle Ausgang. Der Arme; vor der gebenedeiten Schönheitskunst des Praxiteles erkannte er sich als unzulänglich. Wollen und Vollbringen standen im Gegensatz. Wohl hätte er Werke unternehmen können, denen er nicht gewachsen war, und dennoch Beifall ernten — wie Ludwig Fulda für das Drama Herostrat — doch der Bildhauer zog es vor, ein Heiligtum zu schänden und zu verzweifeln. Er gab dabei die Disposition an. Es wirkt als einer der freundlichsten Züge an L. Fulda, daß Herostrat dem Parkett düster auseinandersetzt: wenn er nicht durch positive Leistungen berühmt werden könne, solle es durch negative geschehen. Hier wird das Dämonische wieder anheimelnd. Herostrat erringt das allgemeine Vertrauen und stiftet den Weltbrand.

Gleichviel. Der leichte Könner Praxiteles ist diesem unglücklichen Woller kontrastiert: das Genie der Impotenz. Fulda kennzeichnet das Genie durch frische, muntere, frohsinnige Bewegsamkeit. Durch leichte Hand. Das scheint mir etwas äußerlich. Auch Fulda ist frisch, munter, frohsinnig, bewegsam, und kein Genie. Aber das leichte Duett „Reich

mir die Hand, mein Leben" mußte in drei Fassungen mühselig von Mozart komponiert werden, eh' es die letzte fand. Rechten wir nicht um Kleinigkeiten: wichtiger ist, daß ich eine Entdeckung gemacht zu haben glaube. Sollte das Verhältnis Herostrats zum Praxiteles nicht von symbolischem Gehalt sein? Sollte nicht Fulda das Verhältnis des Kritikers zum Dichter gezeichnet haben? Herostrat ist der Kritiker, der Unfruchtbare. Ludwig Praxiteles Fulda kommt des Weges einher, sein Gang ist Musik, er schreitet wie ein Bräutigam. Der Augenschein so vieler Lieblichkeit und Kraft macht dem Kritiker wehe ums Herz. Und der Unfruchtbare, der Herostrat, da er das Götterbild nicht erreichen kann, entschließt sich, es zu verreißen. . . .

Jedenfalls wär' es dann anerkennenswürdig, daß Fulda den Kritiker Herostrat nicht ohne Milde zeichnet. Der Kritiker benimmt sich im letzten Akt, im Gefängnis, gegen seine Mutter achtunggebietend. „Laßt meine Mutter nicht meine Tat entgelten" bittet er mit einem für Weltbrandstifter ehrenwerten kleinen Zug von Kindesliebe. Überhaupt ist durch das Dazwischentreten der Mutter die Rohheit, welche der überlieferte Vorgang enthält, verringert. Anderes kommt hinzu. Klytias gemütvolles Wesen und das Eingreifen mehrerer Blumenmädchen, die im Kerker lebhaft verkehren, trägt zur Schwächung des Abstoßenden bei. Klytia begeht in diesem ephesischen Verkehrsmittelpunkt, dem Kerker, einen etwas peinlichen Selbstmord. Herostrat aber schreitet der Hinrichtung gefaßt entgegen. Zuvor prophezeit er mit großer Sicherheit, daß sein Name durch die Jahrhunderte bis zu späten Geschlechtern berüchtigt sein werde. Und dieser gebenedeite Zug reißt den letzten Rest von Bitterkeit aus der Seele des Hörers.

IV.

Alles in allem: Fulda hat ein Theaterstück geschrieben, das im dritten Akt ganz wirksam ist, und sein Herostrat verspricht ein allgemein beliebter Herostrat zu werden. Fuldas glatte Verse, wachsend ohne Widerstand, sind ihm treu geblieben. Auch seine Vergeßlichkeit — er vergißt immer Gestalten zu zeichnen — blieb treu, sie half ihm zu leichtem glattem Vollenden mit glücklicher, spielerischer, praxitelischer Hand.

Das Werk ist keine Stilwidrigkeit gegen die früheren. Fulda hat alles getan, was ein begabter und geschmackvoller Mann mit Formgefühl aus einem solchen Stoffe machen kann. Möge er glücklich werden.

1898. 5. November.

Die Zwillingsschwester

O du mein Polter-Abendstern . . . Ein Geplänkel, eine Anmut, eine Begabung, — nicht zu sagen. Ich komme schwer davon los, unsere Dramatiker im Bild einer Armee zu denken. Wer der Hauptmann ist, weiß man. Der Schriftsteller H. Sudermann wirkt als Operetten-General. Dann ist Fulda der talentvolle Einjährig-Freiwillige.

In der Zwillingsschwester hat er sich heimgefunden. Von Robinsons Insel über Ephesus mit dem Tempelbrand zu häuslichen Szenen der Verkleidung. Die volkswirtschaftliche Empörung lag ihm nicht. Verbrecherdramen widerstrebten seiner Natur. Eine Dame jedoch, die sich als ihre Schwester verkleidet und ihrem Gemahl Irrtümer plausibel macht: das ist Fulda.

Er nimmt zur Grundlage des Stücks: daß ein Mann seine Frau durch zweieinhalb Akte soll für ihre Schwester halten; daß er die vermeintliche Schwester sogleich liebt, nachdem er die Frau soeben verschmähte. Ein Verkleidungsschauspiel; wie Körner sie auf recht unausstehliche Art, William Shakespeare auf recht unsterbliche Art, viele Spanier auf recht graziöse Art verfaßt haben.

Fulda neigt zu der Körnerschen Art. Er hat einen Mangel an Lustigkeit . . . und einen Mangel an Glaublichkeit. Der Gatte sehnt sich nach einem jungfräulichen Körper, hat von der eigenen Frau genug, — und eine Verkleidung schafft diese Sehnsucht aus der Welt.

Zweitens, die geringe Lustigkeit wurzelt in dieser geringen Glaublichkeit: die Täuschungen sind so täuschend nicht, um lustig zu wirken. Die verkleidete Frau droht einmal sich zu verschnappen, als sie ihren Jungen küßt. Wenn sie sich jetzt verschnappte, denkt der Zuschauer, schrecklich wär' es. . . . Oder: einen Augenblick scheint es, als sollte ein Bote alles verraten. Kommt es so weit, denken die Hörer, wir wüßten nicht, was wir anfingen. . . . Nein, wenn man schon Niedlichkeiten gibt, sollten es niedlichere sein. Frierende, dürre, schmerzhafte Verse ersetzen den Mangel an Wahrheit im geringsten nicht.

Heimgefunden hat sich der Dichter. Fulda kehrte zurück auf sein Gebiet. Die inneren Disharmoniechen schweigen.

Er sitzt in seinem Bauerchen. Er plätschert in seinem Wässerchen.

1901. 23. Februar.

Max Dreyer

I.

Ein an Durchschnittlichkeit fast merkwürdiges Phänomen. Ohne daß er Antipathien oder Sympathien erweckte, soll er nicht übergangen werden: als ein Naturspiel der Farblosigkeit.

Dreyer ist ein auf anständig trocknem Weg erzeugtes Fleißprodukt dieser neueren Dramenära. „Chef der Handwerkerschule" wird er gelegentlich in meinem Buch genannt — und das ist seine Stellung. Es finden sich in seinem Theater wohl gewisse wiederkehrende Züge; aber jeder einzeln ist fast gestaltlos. Man kann ja von einem geistigen Gesicht sagen, ob es rund oder länglich ist: aber so allgemeine Unterschiedlichkeiten einmal festgestellt, ist kaum Unterschiedliches vorhanden. Die durchgängigen Züge der Dreyerischen Arbeiten sind etwa: die Neigung, Dinge aus zweiter Hand zu geben; dann die Neigung zum Lüstern-Schwülen; drittens dicht hierneben: das Meklenburgisch-Kräftige wird betont; letztens: handliches Format, kleines, zureichendes. Er verdient jedenfalls in sittlichem Betracht mit Ehren genannt zu werden, weil er durch das kleine Schauspiel vom „Probekandidaten" in einer feigen und lauen Zeit protestierte (und „man muß protestieren!"). Auch hier anständig, faßlich, zureichend.

II.

Es gibt Erscheinungen, welche den Gehalt einer Zeitbewegung in sich aufnehmen, derart, daß jede ihrer Schöpfungen eine Analogieschöpfung wird. Es läßt sich der strikte Beweis nicht führen, daß sie ein bestimmtes Kunstwerk nachgeahmt haben; doch ihre Kunstwerke zerfallen in nachgeahmte Partien. Von dieser Art ist Dreyer.

Er begann mit einer nachdenklich stimmenden Ibsenkopie: „Drei." In dieser Darstellung eines unverfänglichen, durch Argwohn zerstörten dreieckigen Verhältnisses hat er den Blick des Psychologen mehr als einmal gezeigt. Am Ausgang kam der Pferdefuß durch. Eine Frau, die ihren schwächlichen Mann ob seines Mißtrauens unmöglich zu finden anfängt, nimmt ihre Röcke zusammen und verläßt das Haus, gleich am selben Abend; sie tut es nur, weil Nora es getan hat. Schlimmes erstes Beispiel für das unkontrolierte Herübernehmen eines Stückes Psychologie aus einem fremden Organismus. Und bald in einem nächsten Stück, „Winterschlaf", erschien so gut wie alles aus zweiter Hand. Auszunehmen etwa das Schluß-

motiv, daß ein junges Mädchen sich mit ihren Zöpfen erdrosselt; die Wahl der Todesart war Dreyers geistiges Eigentum. Ein hereingeschneiter Apostel mit Altruismus, ein Schriftsteller, wie Hauptmanns Alfred Loth — ein alleinbleibendes Mädchen, das sich tötet. Zum Vorbild Hauptmann verhält sich die Nachahmung so, wie in „Drei" die Susannenpsychologie zur Norapsychologie.

Selbst Einzelzüge werden übernommen. Das Mädchen war in der Kreisstadt in Pension, spricht von dem Lehrer Dr. Götter, genannt „Jettchen", — wie Helene von ihrer herrenhutischen Pensionszeit lachend Ähnliches erzählt. Wie denn Dreyer in einem späteren Lustspiel die Heldin ein seltsam gemütliches Verhältnis zu einem Totengerippe haben läßt, das sie zutraulich „Fritz" nennt und apostrophiert; alle Kenner erinnern sich an Josef Ruederers strotzende Novelle vom Skelett, das sein intimer Freund plaudernd „Meier! Meier!" anruft. Der Name Fritz ist Dreyers Eigentum. Und so eine Försterstochter, die in der „Winterschlaf" benannten Nachahmung gezeichnet war, ist ganz eine Kopie der literarischen Geschöpfe, die von Enge redeten, von Enge der Umwelt. „Was man noch so an geistigem Leben in sich hat, das geht so allmählich aus wie eine Lampe ohne Öl", ruft sie, und: „Ihr habt ja gar keinen Sinn für das, was mir fehlt" — und so.

III.

Dreyer behandelte die Frauenfrage. Eine junge Ärztin in einem pommerschen Nest, ohne Praxis: die Einwohner halten das Praktizieren eines Fräuleins für unsittlich. Man sieht Kleinstädter gegen Dinge Einspruch erheben, die uns geläufig und selbstverständlich sind. Und sieht einen Dichter mit tapferer Miene durch eine offene Tür schreiten. Warum lächelt er so? warum tut er so überlegen? warum kommt er sich als Satiriker vor? Die Tür ist, fürwahr, gänzlich offen.

Jetzt begann ein neues Stück: die Ärztin heiratet, um Praxis zu haben. Es kommt die Perle der Weltliteratur. Die Gatten leben im Cölibat. Warum? Damit die Perle der Weltliteratur komme: die schwüle, kitzlige Lage der Keuschen, Verehelichten. Noch Gustav Freytag hat im Marcus König nicht verschmäht, das Zusammenleben eines angetrauten Paars lange platonisch zu lassen, um es dann mit einer gewissen jubelnden Weihe zum Beischlaf zu führen. Ich finde den festlich erhebenden Ton, die priesterliche Freude, so den Eintritt des Wunderbaren begleitet, komisch. Doch es ist die Perle der Weltliteratur: Hüttenbesitzer, Wilbrandt, E. Werner, der Ahnen-Herold.

Ja, Dreyer wirkt recht gern geschlechtlich, mit pädagogischem, segenerfülltem Blick. Er zeigt mehrfach die Impotenz älterer Herren, sie hat zum

Gegenstück die Geschlechtsfreudigkeit echter frischer vaterländischer Naturen. Es ist in seinen Arbeiten eine Gesundheitslüsternheit; ein nationales mecklenburgisches Kitzeln — gedeihlich, ersprießlich, zum Nutzen Deutschlands.

Die programmatische Blauäugigkeit spricht am stärksten in zwei knapperen Stücken, „Liebesträume" und „Unter blonden Bestien", die zweckmäßig als das Kennzeichnendste für Dreyer zu zergliedern wären.

IV.

Jedes der zwei Stücke wird ein Preislied auf die gefestigte Kraft; ein Hohngesang auf die windige Beweglichkeit; jedesmal am Schluß wird ein Mensch hinausgeworfen.

Agrarier sind jedesmal Vertreter der gefestigten Kraft. Auf der andren Seite tritt ein wälscher Windhund auf, der zur Frau seines Gastgebers von Liebe zu sprechen wagt; der voll körperlicher Feigheit ist; der leere Redensarten zwitschert; kurz, daß ich's ganz zusammenraffe: ein wälscher Windhund. Dagegen zeigt das gastliche germanische Ehepaar erstens Gastlichkeit, zweitens Treue, drittens Herbheit, viertens Keuschheit, fünftens Echtheit, sechstens Stärke, siebentens Kernhaftigkeit, achtens Solidität, neuntens Gediegenheit, zehntens Zuverlässigkeit, elftens Frische, zwölftens Großmut, dreizehntens Takt. Vierzehntens heißt die Frau Inga und der Mann Detlef. Endlich fünfzehntens ist von Wäldern die Rede, von Wäldern . . . Der italienisch-französische Filou, der Violinvirtuos, der Windhund muß unrühmlich von dannen ziehn, aus deutschen Wäldern. Ein bemerkenswerter Zug: Der Agrarier kommt von der Jagd. Er hat einen Wilddieb betreten, der ihn anschoß; er schleppt ihn vors Haus. Wie straft er ihn? Garnicht, Leser. Er läßt ihn laufen. Er läßt ihn laufen? er gibt ihm sogar warmes Abendbrot.

Aber so sind die Naturen in den blonden Wäldern.

V.

Das andre Preislied gilt einer Gutsbesitzerin, Fräulein Pezoldt. Der Hohngesang ihrem Vetter Alex Oppermann. Fräulein Pezoldt ist kernhaft, tüchtig, stark, solid, gediegen, zuverlässig, echt, gastlich, treu, herb, keusch, frisch. Alex dagegen ein städtischer Windhund. Er hat mehrere Berufe hinter sich, will Friederike Pezoldt heiraten (doch nur, weil er wohl mit Wilhelm Busch denkt: „Die Sorge, wie man Nahrung findet, ist manchesmal nicht unbegründet"). Er verdreht zugleich einer Nichte den Kopf und liebkost ein Dienstmädchen in der Jasminlaube. Da Friederike Pezoldt dieses wahrnimmt, verjagt sie ihn. Nachdem sie nur die Betörung der Nichte erfahren, vergleicht sie ihn mit einem Schwein. Nachdem sie auch in die Jasminlaube gesehen, nimmt sie die Hundepeitsche und peitscht ihn vor die Tür.

Ich will zur Beleuchtung der Dreyerschen Psyche bei den Peitschenhieben stehn bleiben. Diese Peitschenhiebe sind . . . nur ein Vorgang. Will der Verfasser sagen: solche Kerls soll man mit der Hundepeitsche züchtigen? Kaum; er will kaum einen allgemeinen Satz aufstellen. Er will nur ein Fräulein zeigen, die im gegebenen Falle peitscht; und einen Mann, der gepeitscht wird. Immerhin: gerade das Menschliche in beiden Gestalten, das im einen Fall zum Peitschen führt, im andern Fall zur dreifachen Liebe führt, ist wenig zerlegt. Ebenso waren die Empfindungen des Violinvirtuosen und der Schloßherrin wenig zerlegt. Es gibt aber was Menschliches noch in dieser Liebeserklärung an die Frau eines Gastfreundes; es gibt etwas Menschliches in der dreifachen gleichzeitigen Minne. Das bloße Faktum besagt wenig! Das Menschliche aufzuzeigen, ist die Sendung des Dichters. Bloße Schadenfreude zu wecken, ist seine Sendung nicht. Es kommt im Geringsten nicht darauf an, daß wir Zeugen einer Abführung sind, mag sie nach unsrer Moral dreimal berechtigt sein. Nicht darüber sollen wir frohlocken, daß es Einem „gegeben" wird. Sondern darüber, daß der Sieger und der Geschlagene in ihrer Seele Wesenheit enthüllt werden, beide. Der Dichter soll den sittlich Guten entlarven (wie den sittlich Schlechten), nicht den sittlich Schlechten verhöhnen. Was kommt bei diesen Abführstücken heraus? Sie enden wie ein klotziges Epigramm: Ein Violinvirtuos wird durch bissige Rüden geängstet, ein Don Juan gepeitscht, und der Dichter will, daß man ihm Beifall klatscht. Wir denken nicht daran.

VI.

Immerhin: vielleicht ist er eine gewalttätige Natur, die sich entladet. Gott, — wer das hypochondrische Schauspiel geschrieben hat, womit Dreyer begann; wer dort die halben, neurasthenischen Regungen moderner Liebesproblematiker so dargestellt hat: der ist nicht naiv gewalttätig. Der bellt, ohne zu beißen. Dreyer erscheint als ein Kraft-Meier.

Ein Kraft-Meier? Hier liegt vielleicht der einzige willkommene Zug dieses Autors, da sich mit diesem Zug etwas wie eine Physiognomie, dopo tanti palpiti, herausfinden läßt.

. . . Aber nach einem Augenblicke weiß man schon, daß es viel eher ein Zug der Zeit ist, dieses Renommieren, als ein Dreyerscher Zug. Vergebliche Hoffnung. Dreyer steht am Schluß wieder auf seinem mittelhohen Postamentchen, als Mann ohne Gesicht. Ich lese unten die Inschrift:

Dem Chef der Handwerkerschule
Die evangelischen Dramatiker
Norddeutschlands.

Ernst Rosmer

I.

Sie hat vielleicht Hoffnungen, die man vor einem Jahrzehnt auf sie setzte, nicht erfüllt, — der Zeit aber dieser Hoffnungen sei ein Blatt geweiht: denn sie schien unter den deutschen Frauen (in ihrer humorhaften Art; nicht in ihrer süßeren, gereimten) an Liselotte von der Pfalz zu erinnern oder an Goethes Mutter. Was könnte, meine Lieben, auf jenem Blatte des Gedenkens stehn? Daß sie den ruhigen Drang besaß, den Dingen auf den Leib zu rücken. Sie hatte was Überquellendes, sie wollte die sommerliche Daseinsfülle lachend, mutig ans Herz pressen und schämte sich nicht. Das müßte daraufstehn.

Vor hundert Jahren rief der Lucinden-Schlegel: „Mir ist es so einleuchtend und klar, daß nichts unnatürlicher für eine Frau ist als Prüderie, — ein Laster, an das ich nie ohne eine gewisse innerliche Wut denken kann." Sie war von diesem Laster am freiesten. Es ist keine Heldentat, wenn in dem Schauspiel „Dämmerung" der Musiker zum dicken Karl in ehrlicher Bekümmernis sagte: „Glauben Sie, ich gehe ruhig auf den Lokus?" Doch im Zusammenhange der ganzen Frau konnte man sich an solchen Ehrlichkeiten erquicken.

Dies würde man zum Anfang schreiben; und dann fortfahren: In ihrem Jugenddrama hielt es eine Freundin für ein Glück, daß die andere keine Kinder hatte. „Wie froh war ich," sagt sie in dieser Erwägung zu ihr, „als du regelmäßig . . . ." Die Freundin selber hat ein Erlebnis mit ihrem fünfzigjährigen Onkel. „Eine gesunde Bestie von sechsundzwanzig Jahren; was fang' ich an mit der Kraft in meinen Gliedern? Mir ist's wie einem gefangenen Kriegshund. Und der Mann — so groß wie ich, so kräftig wie ich, mit denselben breiten Lippen . . ." Wachsende Erregtheit; zuletzt was Unerwartetes: „Winterdämmer — der schwere Geruch des Treibhausflieders — mir ist alles gleich — ich graule mich ein wenig — fühle, wie seine Hand in meinem Ärmel gleitet — und — Knalleffekt — hab' mich fürchterlich übergeben." Sie bot solche Züge, jugendruhig, von dem Drang beseelt, offen zu sein. Das alles schien von Einer zu stammen, die sich bewußt war, daß sie vorübergehend auf der Welt ist, und daß sie ein Recht hat, während des Aufenthalts alles Wichtige zu berühren; auch das urwesentliche Gebiet des tierischen Lebens nicht kindisch außeracht zu lassen. Es war ein kleiner Ewigkeitsschrei.

So schriebe man. Und wenn im Beginn der überquellende Mut sie manches blos herausfordernd sprechen ließ, erschien dann in der „Dämmerung", ihrem wertvollsten Werk, alles noch begründeter. Mag Sabine Gräf dem Musiker das Wort lues ins Gesicht sagen; mag sie von der Entwickelungsperiode eines jungen Mädchens sprechen; mag sie nach Einzelheiten der Schwangerschaft fragen: es war kein Geprahl in all diesen Zügen, sondern eine selbstverständliche Freiheit.

II.

Dann würde man folgendes zusetzen: Sie besaß nicht nur Derbheitshumor, indem sie Gestalten schuf, die mit Resolutheit, Schimpfsucht und Das-Herz-auf-dem-rechten-Fleck leuchteten. Oder Naturen, die in der äußeren Form etwas Radigenialisches, Burschikoses hatten, in einer so reizvollen Mischung wie jener Musiker. Die Rosmer besaß auch eine höhere Art von dramatischem Lebenshumor, man wird ihn tragikomisch nennen mit starker Abschwächung des Begriffs tragisch. Er wirkte durch Kontrast, wie jeder Humor. In einer Lage, wo Ernstes auf dem Spiele steht, blitzt die Drolligkeit des Lebens auf. In der bewegten Unterredung zweier Frauen, wo Menschenschicksale und der Kampf um einen gemeinsam geliebten Mann den Inhalt bilden, fiel das Wort: „Er ist mir schon viel zu mager"; oder eine Familienmutter merkt in der entscheidenden Szene ihres Lebens, daß sie zwei linke Handschuh' mitgenommen hat; als die Lage am schwülsten ist, muß sie mit einem Rechtsanwalt hinter einem nächtlichen Schmetterling Jagd machen . . .

Ja, es war in ihrem Humor manches Entzückende; man sah das Leuchten eines Daseinsblicks; man fühlte die Armbewegung einer lachenden Frau, einer irdischen, verstehenden. Und diese Erinnerung soll festgehalten sein.

III.

Hiernach etwan äußerte man: Die Rosmer hat den psychologischen Besitz unseres Dramas um eine Gestalt bereichert: das ist Isolde, genannt Bonni. An dieser verzogenen jungen Kranken, dieser egoistisch-eitlen, lüsternen und respektlosen Kröte, hat sie die verschlungenen Wege mädchensüßer, zarter Gerissenheit, lauernder Berechnung, holdselig naivtuender Verderbnis recht selbständig blosgelegt. „Ich weiß alles", sagt ein anderes ihrer jungen Mädchen. Die Rosmer hatte schon episch subtile Offenbarungen von Frauenschlichen gebracht und in einem frühen Stück die Heldin einmal sagen lassen: „Jetzt hab' ich mit der Aufrichtigkeit angefangen." Sie bot verwickeltere Gestalten, wobei ihr Ziel stets ein Aufdecken war. Und so ein Heinrich Ritter war ein echter Mensch in seiner herzlichen, lachenden, schimpfenden Musikergüte. Und jene Sabine Gräf

selber in ihrem norddeutsch festen Takt, ihrer innigen Willensstärke . . . Menschen waren es. In einem andren Musikerstück zeigte sie voll menschlichen Humors zwischen dem Mann und der Hausfrau den ewig ungleichen Bund errichtet, dessen Abbild freilich Stückwerk bleiben muß, seit ihn der große Meister vorgemalt hat: Jean Paul, der den Armenadvokaten Siebenkäs mit Lenette zusammenband, den Himmelsträumer mit dem Erdenweib.

Man würde schließlich bemerken: die Pose sei der Rosmerin zwar gelegentlich nicht fremd geblieben; aber die phantasiehafte Anlage, bei ihr der Grund solcher Auswüchse, gab ihr auch die Kraft, jenen schleierartigen Reiz um Menschen und Schicksale fließen zu lassen, der in der „Dämmerung" in gedämpften Farben niedersinkt.

So stand sie damals im Chaos, ungeklärt und im Werden. Nebel steigen, dahinter leuchtet es. Man dachte: Was sie künftig schafft, steht dahin; ihr Bestes liegt im Verheißenen, nicht im Erfüllten. Und dabei ist es geblieben.

Aber (fügte man nun hinzu) die ganze Natur, zusammengesetzt aus Träumerei, Energie und List, schritt doch einmal auf dem Steig einer Seelenenthüllerin. Sie begann doch einmal ihrer Schwestern Seelen gestaltend bloszustellen. Man hegte die Hoffnung: sie hat gelernt, sie wird uns lehren. (Denn was wir aus dem Munde verliebter Törinnen in einsamen Stunden erfahren, ist immer noch von einer letzten Schicht Schwindel umwittert.) In solchen Anfängen lag ihr Wert.

. . . Dies, mit den Buchstaben einer festen und heiteren Schrift, müßte auf dem Erinnerungsblatt für E. Rosmer zu lesen sein.

Deutsches Unterhaltungsdrama

Die L'Arronge und Blumenthal stehn im Raume des neueren Dramas an der Wand — wie Typen der Abseitigkeit. Ein kurzer Blick auf ihre Beschaffenheit mag zur Klärung und Heiterkeit dienen.

I.

Was ist die Formel für den Vater L'Arronge? Wie ist seine Dramatik aufs knappste zu fassen? Mancher hat, wie der Berliner Mittelstand sagt, „eine Puschel". (O greuliches Wort!) Puschel ist eine merkwürdige Seite des Wesens. Nicht offenkundige Verrücktheit; aber normal auch nicht. Wer eine Puschel hat, ist ein „komischer Mensch" in einem einzigen Zug. Noch lange nicht etwan ein wunderlicher Charakter! Sondern ein kaum unterschiedliches Massengeschöpf . . . und hat eine Puschel. Hier liegt die Formel für den Vater L'Arronge. Er hat nicht Charaktere, er hat ein Leben lang Puscheln gezeichnet. L'Arronge ist der Puschelmaler für den Mittelstand, welchem dieses Wort entnommen ist. Ecco.

In so einem Lustspiel von L'Arronge hat etwan ein Gastwirt die Puschel, etwas geldstolz zu sein und immer zu sagen: „Ich bin ein grader Mensch". Seine Tochter hat die Puschel, übergern zu küssen und sich mit burschikosen Wendungen zu verschnappen. Eine Frau hat die Puschel, ihren Mann als Herrgott anzusehen. Ein Bureaukrat hat die Puschel, ganz bureaukratisch zu sprechen. Alle sind Puscheln. Bloß der Held ist nicht mal eine Puschel; er ist nur ein prächtiger, junger Mann.

Hätte L'Arronge den Prinzen von Homburg verfaßt, so wäre der Schrei der Todesfurcht nicht erklungen. Der Prinz wäre von Anfang bis zu Ende prächtiger junger Mann gewesen, von hinten bis vorne, von oben bis unten; er hätte nebenbei die Puschel gehabt, sich mit Somnambulismus zu befassen. L'Arronge ist nicht für zusammengesetzte Charaktere.

Alle Menschen sind prächtige Menschen. Um den Begriff „L'Arronge" darzustellen, müßten folgende Begriffe anklingen: Behagen; anständig; Suppenfleisch; kleine Leute; gutmütige Leute; Leute, wie sie ein Chambregarnist beobachtet, der nicht eben schwarz und nicht eben scharf sieht; und Puscheln. Manchmal scheint er das soziale Leben zu betrachten wie ein Landwehrmann von Anno Siebzig: fortschrittlich, doch versöhnend, —

und wacker. Das gesamte Lebenswerk des Vaters L'Arronge ist wie eine Fabel vom braven Droschkenkutscher.

Die Kehrseite dieser Gemütlichkeit ist ein gewisser Mangel an Bedeutungsfülle. Er weist etwa darauf hin, daß Wohltäter, wenn sie taktlos sind, sehr unbequem sein können. Ja, ja! Das ist einer von den Gedanken, die lange in der Luft liegen, aber endlich einmal ausgesprochen werden müssen. Der Held befreit sich von diesen Wohltätern; der eine ist sein Schwiegervater, der andere sein Schwestermann. Er findet eine Stellung mit dem dreifachen Jahresgehalt. Allen fiel ein Stein vom Herzen, als er sie fand. Würde er sie nicht gefunden haben, Leser, ich hätte gar nicht einschlafen können.

Das ist die Kehrseite der Gemütlichkeit.

Aber alles in allem: L'Arronges harmlose Kunst scheint mir anständiger als die späterer Gattungsgenossen. L'Arronge kommt dem gegenständlichen Humor weit näher; er zeigt nicht diese schmierige Gewandtheit, die falschen „Geist" und Feuilletonismus auf die Bretter bringt. Man schüttelt bei L'Arronge bisweilen den Kopf; aber man übergibt sich nicht.

. . . Er ist keiner von den Unseren; wir hören ihm doch mit Behagen zu, solang es irgend angängig ist.

Ein Stück von ihm wird freundlich aufgenommen; und man ist ganz böse, wenn zuletzt einige Leute zischen.

II.

Hingegen Blumenthal, — was ein weicher, schwankender Geist! Blumenthals nationalistische Periode ist das Weiße Rößl. Ein Skatstück. Blumenthal bearbeitet einen vaterländischen Gegensatz, den zwischen Nord und Süd. Kurz: ein nationalistisches Drama; (Blumenthals Annäherung an das Bier). Hiernach schreibt er in Versen „Fee Caprice". Wenn ich im Plauderstil fortfahren soll, mit dem er Gleichnisse zwitschert, dann müßt' ich sprechen: Der feinfühlige und sonnenwarme Poet hat sich nunmehr vom Labetranke des behaglichen Meister Gambrinus abgewendet; ist er doch vielmehr zurückgekehrt zu dem zarteren, schmackhaft duftenden Gewürzwein seiner Vergangenheit. So würde das unser Freund stilisieren.

In Wahrheit ist er zurückgekehrt; er kann sich die Grazie nicht abgewöhnen. Ist er doch ein geborener Plauderer, ein Plauscher, ein Plätscherer, — er plätschert wie ein Bächlein, er glänzt wie ein Feuerwerk, er zwitschert wie ein Vogel, er duftet wie ein Rosenbusch, er ist blumig wie sechs Gartenbeete, er ist gewandt wie ein Ponny, er redet Gemustertes, er hat Geist, er ist feinfühlig und sonnenwarm, er ist ein

Liebling. Kurz, daß ich's ganz zusammenraffe: er ist, ohne zu schmeicheln, ein Über-Kommis.

So behandelt er denn in Versen, die nicht spitz und frierend sind (wie Fuldas im übrigen edleres Gewächs), sondern die in ihrer holden Gewandtheit mittelgliedlos aus der Konfektionsbranche herauswuchsen, — so behandelt er drei Dinge. Das Launenhafte im Charakter des Weibes. Zweitens die Überwachung eines Hausfreundes durch den andern. Die dritte J . . . Id . . Idee des Werkes ist die Abtrumpfung eines modernen Dichters. Über den ersten Punkt plauscht bereits der Titel mit den Worten: Fee Caprice reizvoll genug. Die Hausfreundseite — der eine Hausfreund ist vom Gatten zur Bewachung des andern eingesetzt — gipfelt in dem Vers: „Ich habe hier Prokura". Hier gipfelt auch der Jubel, mit dem die Freunde des Mannes im Theater ihren Freund umfingen. Ich habe hier Prokura, — diese Lyrik wird bleiben. Leider ist das gegenständlich Komische nicht herausgearbeitet, (welches vielleicht in der Überwachung der Nebenbuhler hätte liegen können). Blumenthal ist nicht gegenständlich: er hat Geist.

. . . Die Abtrumpfung des modernen Dichters aber ist das Auffallendste. Wenn „moderne" Dichter bekämpft werden, bei Otto Ernst, bei Skowronnek, bei Blumenthal (aber der erste war doch wohl Hugo Lubliner) dann geschieht Folgendes. Die auftretenden „Modernen" sind nicht nur geschmacklos im Versemachen. Sie sind zugleich als Menschen gemeine Schurken, feige Betrüger, schmierige Hochstapler. Bei Skowronnek und Otto Ernst haben sie im besonderen kein Geld, wollen sich durchfressen. Blumenthals Held vermeidet jemanden anzupumpen; er floh aber in einer Rotweinkiste, als ein Feigling, vor dem ungefährlichsten aller Aufstände. Elender! Er verheimlicht zudem, daß er bereits vermählt ist und sieben Kinder (nicht sechs oder acht, sondern sieben) hat. So verachtungswert und lächerlich ist die moderne Richtung.

Ein Wort über die . . . Gestalten. Exempli causa. Graf Falkenhagen plaudert im Vordergrund. So ein überlegen plaudernder Weltmann von Blumenthal ist Auslese der Auslese. Eine Aristokratie, eine Feinheit, eine Begabung, ein Lächeln, ein Feuilletonismus, eine Warmherzigkeit: suchen sollt ihr das! Woran denkt man? An Tasso, an Antonio denkt man, an die Prinzessin denkt man. An alle drei zusammen, sag' ich. Und an den Verkäufer, der Lebenskunst plauscht. Die Empfängerin aber des weltmännischen Rates ist ein Frauchen. Ein junges Frauchen, ein interessantes Frauchen, ein schmollendes Frauchen, ein launisches Frauchen (ich erinnere: Fee Caprice!), ein reizendes Frauchen, kurz, ein Frauchen . . ., ein Frauchen . . .! Und

ist umgürtet mit aller Grazie — und geformt von der eigenen Hand des Altmeisters.

Weiter sag' ich nichts.

. . . . Wollen Sie jetzt, so haben wir eine deutsche Kunst.

III.

Blumenthal wird abermals Nationalist; er gibt ein Bauerndrama in den Alpenländern. „Das Theaterdorf." Auch das soll eine Probe, die letzte, sein. Also: Der warmblütige Poet „zimmert" mit kräftiger Faust (die so oft mit anmutigem Griff duftende Nippessachen des Geistes . . . was soll ich sagen? . . . lanciert hat), zimmert das echte Leben der Gebirgler; und daß „Göttin Laune" ihr „Köpfchen" dabei nicht verbirgt, daß Plaudereien, Plauschereien, Plätschereien mit unterfließen — wer kann es einem blühend talentvollen Menschen verargen? Daß er Einfälle, graziöse Einfälle, begabte Einfälle hat — hindert das den Naturalismus? Es hindert ihn nicht.

Es lassen sich drei Gruppen unterscheiden. Erstens ein Pfarrer. Zweitens die Älpler. Drittens Norddeutsche. Ein Norddeutscher ruft seine Frau mit dem Doppelvornamen Ella Sidonie. Warum? „Es ist der einzige Luxus, den ich dir hier bieten kann." Das war unser sonnenwarmer, feinfühliger Blumenthal — denkt man. Ich bin Schauspieler, sagt jemand. Sie sind eben kein Schauspieler, erwidert ein Herr. Dieser Witz, ursprünglich über eine lebende Dame sonnenwarmer Gesellschaftskreise gemacht, ist etwa siebenundzwanzig Jahr alt. Ein Mann nennt sich Gerhard Günther; er heißt jedoch . . . August Katzendraht. Göttin Laune schiebt ihr Köpfchen vor. August Katzendr . . . hi, hi! Die Theaterspielerei der Bauern wird gegeißelt; jemand sitzt „Orchesterkrippe links"; Göttin Laune lugt schelmisch und feuilletonistisch mit dem begabten Köpfchen vor.

Weiter. Eine Bauernfrau hat Beziehungen zum Großknecht. Der Bauer wird gefragt, ob er mit dem Großknecht zufrieden sei. „Der arbeitet für zwei." Gemecker, Geschnaufe, Entzücken — ein Vergnügen! . . .

Die Älpler. Es gibt mir ein Gefühl . . . als ob unser Blumenthal durch die Hildebrandstraße marschierte, den Hut auf dem linken Ohr, und trällerte: „Das Wandern ist des Müllers Lust!" Jedenfalls sind es Älpler, die wissen, wie Marienburg-Mlawka stehn. „Das tut der Franzl net," sagt einer von sich selbst. Der Schauspieler Schönfeld äußert von sich, er sei „a lebfrischer Bua". (Daß er ein lebfrischer Bua sei — äußert er.) Die Älplerin hieß Katherl. Ihre Mutter starb. „In ihrer letzten Stund' hast du mir's erste Busserl gebn," sagt Bluamenthal. Marienburg-Mlawka.

Drittens der Pfarrer. Er lebt in einem weltabgeschiedenen Dörflein; ist ein gar schlichter Pfarrer. Ich habe den Eindruck, als ob dieser Kultusbeamte immer was anderes sagen wollte. Beispielsweise: „Wissen Sie schon den Unterschied zwischen . . .“ Es dauert eine Weile, da fängt er an. Geblumter Madapolam! Es gebe beim Kartenspiel gewisse Menschen, die immer zugucken. Kibitze nenne man sie. „Ich bin“ (spricht jener) „ich bin der Kibitz beim Glück der anderen.“ Na also.

. . . Holdrioh! Duliäh! Lalalüiti! Juhuuuu! . . . B'hüat' di Gott, du mei lebfrischer Bluamenthal!

IV.

. . . Et hoc meminisse juvabit. Ich spreche nun von wichtigeren Ausländern.

Maeterlinck

Von Monna Vanna rückwärts blickend, will ich den ersten und den zweiten Maeterlinck zerlegen und auferstehn lassen.

Womit die Betrachtung des Stücks beginnen? „. . . Etwas ist auf dem Wege". Damit will ich schließen.

Vielleicht so: „. . . Eine Landesmutter; augenblicks fertig, mit dem Feind zu schlafen; wie er sie re infecta läßt, nimmt sie ihn mit, in die Familie, entläuft mit ihm . . ." Nein. (Ihr Freunde! nicht diese Töne! sondern lasset uns angenehmere anstimmen und freudenvollere", — sagt Beethoven.)

I.

Durch ein Stück, ohne die Selbstständigkeit der früheren, wird Maeterlinck weltbekannt. Er war ein Finder, da schätzten ihn die „guten Europäer". Er ist es nicht mehr, — da belohnen ihn die sonstigen. Aber die guten klatschen gelegentlich mit. Er wird farbloser; macht sich an den Bannkreis gewisser Ethiker: Hebbels (auch Ibsens); schließt ein Kompromiß mit der Bühne. Die Schichten, das Bürgertum heben ihn hoch. Und die Aristokratie findet Nachdenkliches, Schönheitsreiz an diesem Zwitterstück (außerhalb der früheren Art) soviel, daß ihr Herz mitgezogen wird. Dies der Tatbestand.

Was wäre die Formel für den ersten Maeterlinck? Wir Heutigen stehen ihm fern . . . in vielen Dingen seines feudalen Stoffkreises. Wir stehen ihm sehr nah . . . in seinen Ausdrucksmitteln. In seinen neuen Ausdrucksmitteln. (Will sagen: seine alten waren neu; seine neuen sind alt.) Oft schienen seine Werke gedacht für einfältigliche, fromme, betrübsame Kinder. Seine Kunst war ein tiefes, inniges Sichdummstellen. Kaum denkbar ohne ein gewisses frommäugiges sänftigliches Christentum des Mittelalters. Nazarenische Züge.

Weniger fremd als das Einfältige war mir das Grausige dieser Kunst. Das ist ihre zweite Seite. Das Schicksal lugt und lauert. Schattenhaft mit Krallen tappen nächtige Hände aus dem Abgrund: Raub und Erdrosselung.

Ich bin gleich fertig. Beide Züge (die Einfalt und das Grausen) stammen von der deutschen Romantik; Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Tieck ist der Vater solcher Dinge. Wahnsinnig schweigsamer Spuck des Waldes. Daneben, bei demselben Tieck, in stillen Umrissen

so einfältigliche Gestalten. Zweiter Einfluß: Novalis. Novalis hofft das Beste vom verdunkelten Bewußtsein; vom Unbestimmbaren, Unumgrenzten; fordert Darstellungen „fast ohne Zusammenhang, jedoch mit Association wie Träume" . . . und so weiter. Das wären meines Dafürhaltens die Grundeinflüsse.

Jetzt das Neue an Maeterlinck.

Maeterlinck schafft aus den Anregungen der deutschen Romantik Neues auf dramatischem Gebiet. Er läßt vermöge einer neuen Technik das Unterirdische vorlugen unterhalb der Worte; er weckte die Kinderstimme der Seele; sa petite voix d'enfant, sagt er. Es erklingen: die Nebentöne vergrabener Schwingungen. Ich halte für den Kernpunkt: Er zeigt nicht nur, was im Innern eines Menschen vorgeht, während er handelt; das tun andre Dramatiker auch. Er zeigt, was unterhalb seines Inneren vorgeht. Die neue Psychologie scheidet zwischen einem Ober-Ich und einem Unter-Ich. Maeterlinck wurde der konsequente Dramatiker des Unter-Ichs. So ist es; nicht anders; oder ich will ein schlechter Kerl sein.

Ruhe! Eine Sekunde noch! Er schuf also die Ausdrucksform für unterirdische, mitlaufende Vorgänge. Ich will an Richard Wagner erinnern. Wagner verkündet, daß verborgene Vorgänge der Seele nur durch Musik (im Drama) ausgedrückt werden können. Die Gestalten stehn auf der Bühne, beispielsweise Hans Sachs; „die eigentliche Handlung aber (heißt es nun) ist eine so tief innerliche, daß ihre Darstellung nur durch Musik möglich ist". Ersticken müßt' ich, wenn ich jetzt nicht Folgendes bemerkte:

Maeterlinck findet nun die besondere Technik, das ohne Musik auszudrücken.

Eine besondere Technik des gesprochnen Worts, um das Unterirdische klingen zu lassen: durch gesprochene Symbole; durch das Erwecken antönender Begriffe. Das macht seinen Wert. Darin war er ein Reformator.

Nun steht er fertig da.

Wir gehen einen Schritt vorwärts. Raffinierte Einfältigkeit; Kindlichkeit nach Chroniken; Archaisieren nach Legenden; Weltansichten ersetzt durch Ammenschauer, Aberglauben, Furcht; Grundsatz der einfachsten Züge; das Wesen eines Menschen allgemein gezeichnet; unzerlegte Geschöpfe: dies alles waren Kinderszenen.

Heut gibt er Menschenszenen. Immerhin: auch heut sind die Geschöpfe fast unzerlegt. Alles ist weniger ein Übergehn zu . . . als „ein Übergang". Jedenfalls geht er vom mystischen Theater zum Massentheater. Vom Traumreich zum Historischen. Er vergröbert seine Lyrik, im selben Atem verleidenschaftlicht er sie. Er geht vom Stimmungs-

drama zum Problemdrama. Ja, er scheint sogar ein ethisches Drama zu dichten. Ein ethi . . . . Ist Monna Vanna ein ethisches Drama?

II.

Erster ausschlaggebender Punkt:

Monna Vanna ist kein ethisches Drama, sondern ein Liebesdrama. Ein Greis tritt auf, Marco (mit dem Maeterlinckschen Zug, daß er fast blind ist, — doch am hellsten sieht). Er verkündet die Ethik; Vanna tut sie. Der Kern, „seid nicht heroisch", ist prachtvoll; er ist längst meine Weltanschauung. Aber die ethischen Einzelheiten bei Maeterlinck sind unhaltbar.

Marco lehrt Folgendes. Man braucht nicht zurückzukehren zum Feinde, wenn man es in der Not versprochen hat. Schön. Zweitens: man darf seine Gemahlin prostituiren, wenn es not tut. Hm, hm. Das Weitere sagt Marco nicht, das begeht nur Vanna: man darf seinem Gatten entfliehen, — wenn man große Lust hat.

Hier liegt der „ethische" Punkt: daß Vanna am Schluß entflieht! Sie geht nackt ins Lager des Prinzivalli, Prinzivalli berührt sie nicht und folgt ihr. Sie ist geschändet: ob er das Äußerste tat oder ließ; geschändet durch den Gang; geschändet durch die Nacktheit; geschändet durch den Aufenthalt im nächtlichen Zelt. Doch sie erklärt sich für unberührt. Eine dicke Haut. (Ob sie schon vorher eine Genoveva soll gewesen sein.) Sie küßt ihn auf die Stirn! er trägt sie nackt im Mantel bis nach Pisa! doch sie erklärt sich für unberührt . . .

Was nun? Der Ehemann glaubt nicht an die Unberührtheit, bedroht den Prinzivalli, sie rettet ihn. Um ihn fliehn zu lassen? Nein: um mitzufliehn. Angelpunkt! Sie könnte bleiben und sprechen: „Er ist fort; wenn ich ihn liebte, hätt' ich mich nicht von ihm getrennt. Ich wäre dann mitgelaufen. Glaubst du mir jetzt (wo die Unwahrheit zwecklos wäre), daß er mich nie berührt hat?" Sie läuft aber davon.

Es kommen Verschärfungen dazu: Vanna ist so streng gegen den ärmsten der Gatten, — und so mild gegen sich. Vanna sagt nicht bei der Heimkehr: wir lieben uns! Das ist nämlich die Wahrheit. Sie sagt mit Schwurfingern: er hat mich nicht berührt! Sie gibt die halbe Wahrheit, — die eine halbe Lüge ist. Was aber muß die Folge sein der Flucht? Ihr Mann wird doppelt fest glauben: sie hat ihm angehört; sie ist in jener Nacht auf den Geschmack gekommen.

Kurzum: Ist sie ein Sinnenweib oder eine Tugend? Wenn sie eine Tugend ist, brauchte sie nicht zu fliehn. Wenn sie ein Sinnenweib ist, brauchte sie nicht programmatische Tugend zu reden.

Weiter, Rationalist! Das alles tut Vanna dem Mann, weil er

bezweifelt, was in dieser Lage zu glauben so schwer; was nicht zu glauben so entschuldbar ist. Und wenn er geglaubt hätte? Liebte sie den Prinzivalli darum weniger? Lebten sie zu Dreien sündlos? Ich könnte das glauben, wenn sie ihn entkommen ließe: ich glaube es nicht, weil sie mitrennt. Wirf die Katze, wie du willst: es ist kein ethisches Drama; höchstens ein Liebesdrama. (Wahrscheinlich ein Schicksalsdrama.)

Letzte rationalistische Erwägung. Belohnt sie den Prinzivalli aus Ethik? Schwerlich. Sein Opfer ist so hoch nicht anzuschlagen. Was? Sein Gefühl hielt ihn vom Äußersten zurück? Nun, er war verwundet; der Schreck; die übergroße Erregung des Augenblicks. Die Husarenoffiziere bei Stendhal erzählen, wie es jedem erging, wenn er die am meisten geliebte Frau vor sich hatte. Schnitzler hat einmal darauf angespielt. Der Punkt findet sich in „De l'Amour", in dem Kapitel: le fiasco . . .

(„Ihr Freunde! nicht diese Töne!")

III.

Der Alte jedoch glaubt ihr. Er glaubt an das Gute im Menschen. Der Ehemann wird bestraft, — weil er nicht glaubt? Gewiß; aber vor allem, weil die zwei einander lieben. In Wahrheit tritt hier das Schicksal, das Maeterlinck'sche, wieder vor; der dunkle Fangarm bekommt nur eine freundliche Gestalt. Nämlich: das, wovor man nicht entrinnen kann, ist die Liebe. (Das, wovor man entrinnt, ist der Mann.) Ethik hin, Ethik her, alles steht auf Schrauben — wozu die Umschweife? der Krimskrams? die Verbrämungen? Prinzivalli ist jünger; Prinzivalli hat den Griff für ihre Saiten. Schicksal, Schicksal.

Also ein Ethos der Willensschwäche. Das Werk ruft: „Seid ethisch; aber die Hauptsache ist: nur gesund! Seid ethisch; wenn sichs aber nicht machen läßt, nicht. Vor allem seid nicht heroisch." Das Werk ruft: „Erlaubt ist, was Pflicht ist; ihr könnt aber schlimmstenfalls sagen: erlaubt ist, was gefällt." . . . Und aus dem Grunde dieser Verschwommenheit leuchtet doch etwas Holdes: diese Liebe zum Leben, glühend, in zarten Farben. Maeterlinck stiftet Verwirrung (der Germane in ihm stiftet sie) — aber könnte man nicht schließlich entgegengesetzt urteilen: die Gesamtheit dieser Unklarheiten, Widersprüche, Schwankungen ist Schmiegsamkeit im Großen; Mannigfaltigkeit; etwas so Gewachsenes wie das Leben selbst . . .

Aber zunächst bleibt es zwitterhaft.

Ethisch . . . nicht mehr. Unethisch . . . noch nicht. Maeterlinck ist kein Weg-Weiser; sondern ein Weg-Irrender. Er sagt: wir Alle irren, ohne Weg.

Das ist immerhin etwas. Doch er sagt es mit Geberden, als ob das ein Wegweisen wäre.

IV.

Tiefer geht mir ein andrer Punkt. Der gekränkte Mann lechzt nach Bestätigung der Schuld. Er will nicht die Schuldlosigkeit, er will das Geständnis. Hier liegt in dem Drama für mich psychologisch das Merkwürdigste.

Ein Akkord wird angeschlagen, — der unterirdisch im Liebeskampf der Welt hunderttausendmal erklingt.

Nämlich es steckt mehr in dem Auftritt für mein Gefühl, als daß die Wahrheit verkannt wird, daß Vanna nebst Prinzivalli besser sind als der Glaube des Ehemanns. Es steckt darin: das ewige Mißtrauen, die letzte Qual jemandes, der liebt; der zugleich ein Skeptiker wie ein Wahrheitsjäger ist; und der vom Anfang bis zum letzten Ende nicht völlig sicher blieb des geschlechtlichen Alleinbesitzes.

Es klingt ein Akkord, der in der Alltäglichkeit heißt! „Aber *sagen* sollst du es mir!! — Hast du dich ihm hingegeben . . . dann ist ja alles gut."

Dann ist ja alles gut. Der Nervenmensch! der argwöhnisch und zuckend nach einem Bekenntnis lechzt! Oder nach Bekenntnissen? Jedes Stück gestandener Schlechtigkeit bringt Erlösung . . . oder Wollust? Schmerzvolle Sinnlichkeiten. Hunderttausendmal klingt dieser Akkord. Ein Pfählen im eigenen Fleisch. Martern . . . mit glutgesteigerter Liebe. Das Weib wird gefoltert. Jedes Faktum ist ein Schlag, — doch (weil ausgesprochen) eine Sättigung. Das Letzte ist vielleicht: Einzelheiten. Einzelheiten werden Balsam. Abscheulichkeiten werden Gnade. Bezichtigungen werden Küsse. Geständnisse werden Delirien; Exzesse; Ineinanderströmen. Jedes Weigern der letzten Offenheit; jeder Widerstand im Überwinden der Scham; jedes Stocken zeugt Wut, irres Toben . . . Geständnisse werden Exzesse.

Hebbel schrieb das große Liebesdrama oder das vorbildliche Neurasthenikerstück der kaukasischen Literaturen. Sein Herodes ist eifersüchtig nur auf die Zukunft. Er braucht nur zu fürchten, daß Mariamne Vergleiche zieht nach seinem Tod. Eifersucht auf Gewesenes ist begründeter: hier sind Vergleiche sofort möglich. Sicherlich steckt dahinter eine Schwäche.

Rührendes Hängen an teuersten Lebensinhalten? (wie unsre verblendeten Augen es sehn; unsre wirren Herzen es fühlen — und unsre schamvollen Zungen es stammeln). Es ist ein Zittern vor der Aussonderung des Minderen!

Den Feind aber sehen zu können ist nur halbe Beklemmung. Die Feigheit beruhigt sich etwas vor Geständnissen. Nebel über Vergangenem bleibt das Furchtbarste. Man steht mit Qual vor der Un-

möglichkeit des Eindringens in ein Menscheninneres. Man sehnt sich nach dem Hinlegen von Schlechtigkeiten: weil dann kein Betrogensein mehr möglich ist.

. . . Es ist dennoch möglich. Es wird zugelogen; das Wahre abgelogen.

Es gibt kein Eindringen.

Der Stärkste ist, wer glaubt; denn er leidet nicht. Er wird auch betrogen: doch er leidet nicht.

Dies alles, meine Lieben, nicht weniger, steckt mir hinter dem Auftritt, wo Guido auf Bekräftigung der Schuld drängt; wo Guido die Sündlosigkeit nicht will, sondern die Beichte.

V.

Die vier Leute haben wenig Nebenzüge. Erdbewohner aus Fleisch und Blut macht Maeterlinck fast zu Ornamenten. Überbleibsel einer symmetrischen Kunst. Das sind aber Schwächen wie Vorzüge.

Nur Schwächen bringt der Schluß. Der Mann ruft: ich glaube dir nicht; er bedroht Prinzivalli. Da . . . ein Ruck; Atrappe. Beinahe Sardou. Sie sagt: ich habe gelogen; jetzt ist es Wahrheit, nicht vorhin! So ein psychologischer Ruck schafft nur eine papierne Veränderung der Lage. Das ist mathematisch, nicht wirklich. Papieren fragt der Mann: erstens, warum hast du gelogen; zweitens, warum hast du ihn mitgebracht? Sie spricht: gelogen, weil ich dir den Schmerz ersparen; mitgebracht, weil ich ihn selber martern wollte. Antwort: dann allerdings.

Hier dankt man bestens. Vanna lügt auf eine Art, die höchstens auf den Brettern geglaubt wird. Rasch ein Beweis, wie Maeterlinck für den Schauspieler arbeitet: Vanna sagt: so hab' ich ihn geküßt! Sie muß ihn vor dem Ehemann küssen! Stärkste Unwahrscheinlichkeit: aber sehr was für die Bühne. Einem Gatten Haß vorspiegeln; den Geliebten scheinbar im Haß umarmen, zugleich in Wahrheit zärtlich streicheln; nach rechts sagen „ich will ihn foltern"; nach links „wir werden fliehen": über eine solche Rolle wird der Schauspieler nicht klagen. Höchstens der Kritiker.

Warum also vertuschen, daß Maeterlinck hier von sich abfällt? Er beginnt „zu handeln". Als der Kritiker Herrmann Bahr im Zuge stand, nicht mehr bloß Kunst zu deuten, sondern einen Einfluß zu gründen, berief er sich auf ein Wort von J. W. v. Goethe: „Mann werden heißt . . . lernen, ungerecht zu sein. Nur der Ungerechte kann handeln. Wer sich nicht beflecken will, kann unter den Menschen nichts tun." Herr M. Harden (welcher den Satz bereits als Knabe erkannt haben muß) zitierte den Passus nach ihm, als er vor Kurzem schärfer damit umging, aus

dem Berliner Boykott heraus- und an die Bankwelt heranzukommen. Um wieder von Größerem zu sprechen: Maeterlinck handelt. Er ist ein Dichter, den man bisher feiern oder ablehnen, aber nie für macherisch halten konnte. Wird er das werden? Er nahm eine Frau ... Sie ist Schauspielerin ... In der ersten Fassung tötete sich Vanna durch einen Treppensturz, ihre Unschuld zu erweisen. Da ruft der Dichter: nicht heroisch! Er macht eine zweite Fassung, wo sie am Leben bleibt. Sie könnte jetzt den Prinzivalli fliehn lassen. Da sagt vielleicht die Dichtersfrau: kein hübscher Schluß; besser wenn beide von hinnen ziehn.

... So könnte der Hergang gewesen sein. Daß die erste Fassung mit dem Tode schloß, ist beglaubigte Tatsache.

VI.

Bei allen Einwänden bleibt es ein Werk von holder Glorie. Sehnsucht, leuchtende Schmerzen, ein verschollener, schwerer Duft. Um diese Heilige, die aufhört eine zu sein, wachsen Blumen. Es weht Musik durch den mittleren Aufzug (man soll bei Dramen, Weibern, Fischen ... das Mittelstück erwischen). Zu Ehren kommt wieder das Ungewöhnliche; der große Augenblick. Menschliche Zenithe leuchten auf, — als wenn in der Juninacht eine Welle heranfliegt von der normannischen See und eins, zwei, drei zu phosphorescieren beginnt. Ich sah das einst mit Entzücken. Dies Phosphorescierende sind Lebewesen zweier Geschlechter, die sich umschlingen; unendlich kleine, unendlich viele. Hier sind es zwei Menschen. Ein zarter Schein, sekundenlang, — dann versunken. „Je ne suis qu'un pauvre homme qui regarde un instant le but même de sa vie ..." sagt der Mann.

Lebensgipfelpunkte sind es, daß eine Frau bei ihrem Gang das Stärkste tut, das Unmöglichste. Daß ein Mann davor steht, den tiefsten Wunsch, die Kindersehnsucht, alle letzte Erdengier zu stillen. Glücklicher Prinzivalli; sie umschlingen, wie Gott sie geschaffen; ein irr erhofftes letztes Begegnen; wenn sie kommt, wenn in sein Zelt der dunkle Stern des Lebens tritt, wenn er rufen kann: „Oh! Vanna! ma Vanna!" Glücklicher Prinzivalli; und er braucht nur eine Stadt zu verraten.

Du bist gekommen, die Zeit ist vollendet,
Von dunklen Sternen zu mir gesendet,
Du gehst mit Leuchten die wirren Pfade,
Du süße Erfüllung, du singende Gnade,
Du bist gekommen, ein Lachen, ein Segnen,
Ein irr erhofftes letztes Begegnen,

Es hat die Erde mich nicht genarrt,
Ich habe gerauft und habe geharrt,
Du bist gekommen, grausam und lind,
Als meine Geliebte und als mein Kind,
Du bist gekommen, — das Bett ist bereitet,
Schwarze Narzissen drüber gebreitet,
Es flammt und funkelt blutiger Mohn,
Wir zeugen küssend den seligen Sohn,
Du bist gekommen . . .

VII.

Malerische Züge. Die Frau nackt im Mantel dahinschreitend. Die Erfüllung tritt ins Zelt nicht als Dame. Sondern: nackt, im Mantel.

VIII.

Was bleibt als Kern? Menschenszenen, nicht mehr Kinderszenen. Kein ethisches Drama; ein Liebesdrama. Das heißt: ein Schicksalsdrama. Ernstester Punkt: die Gier nach dem Bekenntnis. Einige menschliche Zenithe. Farben.

Alter Maeterlinck in Monna Vanna ist: im Gespräch einiges Kindhafte. Die Einfachheit des Hauptvorgehens, unbeschadet der Kniffe zuletzt. Die Gestalten ohne Nebenzüge. Die Historie fast märchenhaft behandelt. Der halbblinde Greis, der hell sehend ist. Der Schicksalsglaube, soweit er noch übrig (Liebesverhängnis): Das Beugen vor dem Schicksal war früher Willensschwäche. Jetzt ist das Ethos Willensschwäche.

Daneben knüpft er an Hebbel (und Sardou) an.

IX.

. . . Es ist was auf dem Wege. Wieder eine leichtere Hand haben; das Drama nach der musikalischen Seite führen und nach der malerischen; wieder den großen Augenblick nehmen, das höchst Gesteigerte, ja das Wunderbare; und wieder Ideen bieten, nicht bloß Abmalungen und Gefühle: wie ein frischer Luftzug wirkt das.

Mein Herz freut sich, daß wir so ein schönes Stück haben: Problemwerk; Liebeszauber; Dramatik; und scharf umrissener Fall.

Doch ich zweifle, daß die Zukunft nur diesen holden Umrißdichtungen gehört. Ich glaube trotz meiner Freude, sie gehört minutiöseren. Stille —: zerlegenderen. Wir haben Shakespeare und den sogenannten „Naturalismus" gehabt: wir können es nie mehr vergessen. Man empfindet das vor Maeterlinck; (nicht bloß weil ihm jeder Humor gebricht).

Das holde Stück dieses (unchristlichen) Nazareners ist beinahe ganz

Gestell. Leichte Ausführung. Man gewahrt die Holdheit, die gute Hand, — alles.

Acht Tage nach Monna Vanna erinnert man sich an ein schönes, stilles, leuchtendes Ornamentgerüst . . . und an blasse Menschen.

1902. Oktober.

(Am Tag nach der Aufführung)

I.

Vanna hat eine Vorgängerin bei Maupassant. Was Schmalzkugele oder boule de suif für ihre Mitreisenden tut, um sie vor dem Feind zu retten: dies selbe tut sie für Pisa. Doch sie kommt nicht ganz dazu . . . Ich wunderte mich über folgendes: Ihr Mann, Guido, liebt sie und läßt sie nackt dahinziehn. Der Feind, Prinzivalli, läßt sie unberührt zurückziehn. Ich dachte: wär' ich Guido, ich hätte sie nicht ziehn lassen! Und: wär' ich Prinzivalli, ich hätte sie genommen! Für den Feind, den Prinzivalli, ist sie das tiefste Glück, das einzige. Ein Söldner, ein Mann der Tat; früh emporgestiegen. Was liegt ihm an Taten? Was am Ruhm? Seine Seele spricht (mit einer Bestimmtheit, die nicht mehr wiederkommt und niemals da war), seine Seele spricht: Diese!

Mit Taten wird nichts gestillt. Das fühlte der biblische Herrscher, als er rief: „O Sulamith, das Reich ist mein Erbe, die Lande sind mir untertänig, bin über Juda und Israel König; doch liebst du mich nicht, so welk' ich und sterbe!" Und der Prinzivalli gehört zu den Menschen (wie Maeterlinck in diesem Stück einen Greis sagen läßt), „qui sont nés, semble-t-il, sous l'étoile dangereuse d'un grand amour unique et irréalisable". Darin liegt es: unique et irréalisable. Das gibt der Dichtung den Wurf; das Hinreißende; die dunkle Holdheit . . . Darum lieb' ich sie.

II.

Der Fall streift ein Gebiet von Hebbel. Man kann es das psychoethische nennen. Das Gebiet der feinen seelischen Verletzungen; die Nora ist nur ein Zweiglein von diesem deutschen Baumriesen; auch die Freiheit und Verantwortlichkeit der Frau vom Meere. Bei Hebbel erwachsen die Tragödien aus so einem feinen Gefühl beleidigter Menschlichkeit, — wie bei der Monna Vanna darum, weil ihr der Gatte nicht glaubt; daß sie nämlich unberührt heimkehre. Kandaules bei Hebbel überliefert seine nackte Gemahlin den . . . nur den Blicken eines andren. Dafür läßt sie ihn töten. Vor dem Tod aber leuchtet der Ewigkeitszug; ich höre das

Rauschen. Der „sündige" Fürst spricht in letzter Erkenntnis über das, was er begangen haben soll. „Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen, wo alles denkt wie ich; was steckt denn auch in Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern, das ewig wäre?" Nichts anderes spricht der Maeterlinckſche Greis Marco, wenn er rät, die Vanna ziehn zu lassen, sich preisgeben zu lassen — es können dadurch Leben gerettet werden; „alle Tugenden, das ganze menschliche Ideal, alle sogenannte Ehre, Treue und dergleichen ist hiergegen nur ein Kinderspiel." Ja, ich liebe das Werk auch, weil ich den Alten meinen langverkündeten Satz aussprechen höre: „lever slaav als doodt".

Bei Hebbel würde die Vanna anders zu ihrem Gatten stehn. Sie würde ihm zurufen, wenn alles glücklich vorbei ist: „Was?! Du ließest mich ziehn?! Du hast dies Opfer angenommen?! Es sei ein Opfer für Dreißigtausend, sagst du, die sonst umgekommen wären? Du aber warst unter diesen Dreißigtausend, du auch! Hättest du mich getötet — gut! Hättest du dich getötet und mich ziehen lassen — gut! Nun aber zerschneid' ich das Tuch zwischen uns!" So etwan Hebbel — er blühte vor fünfzig Jahren. Bei Maeterlinck bricht ein milderes Weltgefühl durch: das heutige, das jüngere. Weniger Strenge. Weniger Heroismus. Bei Maeterlinck sagt Marco, der Greis, welcher der Chorus oder Raisonneur oder Vize-Maeterlinck ist: „Laßt sie hingehn! Kinder, findet euch ab; Kinder, seid's natürlich, nicht heroisch!"

Was ich hier sehe, ist: ein Fortschreiten in der . . . sozusagen Zivilisierung der Menschennatur. Eine weitere Zerstörung des Heldenbegriffs. Doch ich liebe das Werk, obschon hier allein meine Erkenntnis mitgeht — nicht mein Empfinden. Der alte Marco trägt bei zu den Anfängen einer Sittlichkeit, die in vierhundert Jahren die Erde so gewiß beherrschen wird, so gewiß sie uns heute zuwider ist: die Aufhebung des geschlechtlichen Alleinbesitzes. Denn das ist das Ende der Entwicklung, darüber seid euch klar: Aufhebung des geschlechtlichen Alleinbesitzes. Wir Heutigen fühlen bald als Ritter oder Muskelwesen; bald als Menschen oder Hirnwesen. Ich gehöre zu den Menschen meiner Tage auf diesem Gebiet; ich gehe nicht mit Marco. Und darum war mein erster Gedanke: wär' ich der Gatte, ich hätte sie nicht ziehn lassen. Mein zweiter: liebt' ich sie wie Prinzivalli, ich hätte sie genommen.

Oder (warum sollte man die Wahrheit nicht feststellen?): Der erste war: Ich hätte sie genommen, genommen, genommen!

III.

Maeterlinck zieht in diesem Stück neue Wege. Nicht „neue" Wege. Er ist von sich abgefallen. Er geht von der Beschäftigung mit dem

Unterirdischen zur Beschäftigung mit menschlichen Satzungen. Er schrieb einst Kinderscenen (denkt euch die Musik von Robert Schumann ins Schaurige übersetzt, mit Fangarmen, mit Abgründen, mit Neben-Unterstimmen) — er schrieb einst Kinderszenen und schreibt heut Menschenszenen. (Zum Schluß Kulissenszenen.) Maeterlinck gab vor Jahren ein paar Verse von den verschwundenen Mädchen im Auenschloß: um Mittag öffnen sie und grüßen das Leben, doch sie bleiben drin.

Ont salué la vie,
Et ne sont point sorties . . .

Er aber tritt nun heraus. Maeterlinck, mit vierzig Jahren, hat die Lebensfreude, die Sonnenfreude, wie sie ein Mann mit seiner Veranlagung, wie sie ein Mensch von seiner Vergangenheit haben kann: es ist mehr die Freude nach einem überstandenen Schreck als eingeborenes Jubeln. Ein Wonnebewußtsein auf Umwegen. Und doch — freie, feucht-wehende Gefühle, wie man sie auf Gipfelhöhen des Lebens hat, wenn man von einer Meerfahrt heimkommt und einen Menschen erblickt.

Das Glück warf ihm vielleicht im Leben das Herrlichste in den Schoß: Erfüllung.

Was tut es nun, daß sein Werk leidet und niedergeht?

Hohes und Niedres durcheinander — es ist ein Zwitterstück. Aber das schönste, das ich kenne.

1902. 10. Oktober.

Gabriel D'Annunzio

Ein Raffer mehr als ein Schaffer.

I.

Den Nagel der Gioconda bildet ein Paar abgehauener Hände. Daß ein Künstler zwischen zwei Weibern steht, macht nicht das unterscheidliche Merkmal. Daß die zwei Weiber die sündhafte Schönheit und die gekreuzigte Liebe sind, auch nicht. Daß die zwei Weiber eine Szene im Atelier haben, auch nicht. Aber daß im Kampf eine Statue umfällt und der Gattin die Hände abhaut: dies macht das unterscheidliche Merkmal.

Es ist also das Drama mit den abgehauenen Händen. Man sieht (nach einer Regiebemerkung) „die beiden in nasse Tücher gehüllten Hände; die Tücher sind von der Statue genommen und sind schon voll Blut." Jemand hält der Verunglückten diese „zwei armen zerquetschten Hände", und es wird nochmals betont, daß sie die Tücher „fortwährend mit Blut durchtränken". Der Schauspielerin fehlt, womit sie reden könnte. Oder wie Shakespeare das ausdrückt:

Der Nicht' und mir, uns Ärmsten, fehlen Hände,
Wir können nicht geberden unsre Qual.

Das sagt Titus Andronicus. Die abgehauenen Hände der shakespearischen Lavinia müssen schön gewesen sein wie Gioconda's, denn er nennt sie:

Der beiden Zweige süße Zier, die Laube,
In deren Schatten Kön'ge gern geruht.

In jener kräftigen Zeit waren blutige Stummel auf der Bühne das tägliche Brot (wenn man dies sagen darf). Und Sophokles? Er ließ den Ödipus sich die Augen ausstechen. (Mounet-Sully auf der Staatsbühne Galliens erscheint besudelt und triefend von Blut, mit naturalistisch blutigen, großen, furchtbaren Wunden.) Bei heutigen Dramatikern sind diese Stümpfe nur ein Feiertagsgericht ... D'Annunzios Phantasie scheint von den Martyrgemälden seines Vaterlands befruchtet. Er schlägt drei Fliegen mit einer Klappe. Er hat eine Nervenwirkung. Zweitens die Erinnerung an alte Gemälde. Drittens aber ein Symbol: das fehlende Händepaar als Bild verstümmelter Existenz.

Fast der ganze D'Annunzio steckt in diesen drei Punkten: Symbolismus, Sensation, Gemälde.

II.

Fast der ganze. Das letzte Viertel seines Wesens steigt darüber hinaus. Es gibt Punkte, um derentwillen man ihn lieben kann. Durch so ein Werk flutet der leuchtende Stimmungszug. Ihn hat auch D'Annunzios Epik. Der Frühling strömt dionysisch-mild herein, mit keimender Glut, mit geiler Fülle. Alles flimmert, wie umlacht vom linden Seewind, umküßt von Farben. Wir kannten vor ihm diese volle Magie nicht. Es blüht und leuchtet und strömt. Ein linder Strom — ohne Klippen. An Britisches, an Shakespeare und Byron, die wundersam gurgelnde Strudel haben, darf man sich nicht erinnern. Hier ist nur Frühling, Licht und Gnade. D'Annunzio spricht vom Meer. Wir denken bei Meer an die Nordsee; an abhärtende Reize mit Flanell. Er aber sagt nur: das tyrrhenische Meer. Und man hört Gesänge in weichen, gastlichen Lüften. Der Süden ist groß, D'Annunzio sein Prophet . . . In der Gioconda erscheint alles noch gedämpft, gesänftigt, abgetönt. Wie zurückgezogen vom brausenden Schrei des Lebens in einen feierlichen Frieden. Auch Statuarisches liegt in der Stimmung. Daseinsheiligkeit schwebt herauf und dankbare Verklärung Genesender. Es ist die Poesie des Schmerzes und des Schweigens; der gegenwärtigen Ruhe mit der Erinnerung geweinter Thränen und der Ahnung künftiger. (Alles romanisch arrangiert.)

Ja, unter dem Vielen, was der Eklektiker D'Annunzio bringt, ist Manches, was die Seele berührt. Oft ein seltsam süßer Reiz der Rede. Der Zauber wächst in der Ursprache zur dreifachen Gewalt. Das Unentrinnbare der Liebe prägt er mit schicksalsvoller Musik. Dem Bildhauer wird geraten ein neues Atelier zu nehmen. Er schüttelt den Kopf; — und er spricht: „Eines Morgens wird die Gioconda an die neue Tür pochen, ich werde öffnen, sie willkommen heißen — und nicht erstaunt sein." Schönheit leuchtet über allem Geckigen und Perversen. Dieser D'Annunzio hat manches Frauenangesicht betrachtet, zitternd, mit der lachend-schmerzlichen Liebe des Kenners, des Auskosters, des Anbeters. Er sah es in der Bewegung und weiß die meerhaft entgleitende Melodie des Blicks . . . nicht festzuhalten, doch wie im Traum sie tönen zu machen. Ein Kenner, ein Auskoster, ein Anbeter.

In der Beobachtung von Liebeszuständen ruht Gabriel D'Annunzios Wert für mich. Hier gibt er sein Blut, ein dionysischer Jünger Paul Bourgets. (Daß er von diesem Meister kommt, hat man wohl nicht bemerkt?) Ist Bourget ein cochon triste, so ist D'Annunzio, scheint mir, ein cochon délirant. Bourget ist von pariserischem Anstand, noch in dunklen Zuständen, noch in äußerster Stimmung. Bourgets Damen bekommen stets Haue: doch es haut nur die Überreizung eines Menschen von Schliff.

Bei D'Annunzio tobt in brüllender Brunst ein Liebes-Ajax; ein losgelassenes, tollgewordenes, hingegebenes und klagendes Wesen. Ein schwermütiges Geschlechtsvieh in bockendem Irrsinn und tiefer Mattheit. Noch auf dem Nullpunkt unersättlich. Noch in der Koserei lebensgefährlich. Die unterhaltendste Psychologie der Zuckungen wird umschmeichelt von südlicher Brise; und die Anfälle spielen auf dem Untergrund einer durchsättigt alten Welt der Künste und Kulturen. Der Wurm sitzt drin: noch aber ist sie glutvoll und leuchtend. Beischlaf, Museum, Keile, — und rotfließende Wunden.

Er wird verhöhnt, weil er offen ist? Er wird gescholten, weil er ein Verfallsmensch ist? Aber in gewissen Verhältnissen sind wir Alle Verfallsmenschen. Er ist nicht mehr Verfallsmensch: nur mehr Bekenner.

Am innigsten malt er das seelisch-erotische Verhältnis zwischen Mann und Weib, das Psychophysische der Liebeskrankheit, in dem Roman „Der Unschuldige".

III.

D'Annunzio läßt vergangene Epochen emporleuchten. Er möchte zeigen, wie Schönheitsgefühl und Sünde und Freude und Elend durch das Dunkel der Zeiten dringt, wie sich das Heut in dahingestorbenen Geschlechtern spiegelt. Er möchte zeigen, wie die Heutigen, wenn sie lieben, leiden, hassen, jauchzen, durchtränkt sind in ihrem Organismus mit Dem, was vorher war: sie sind die Enkel Griechenlands, die Enkel der Renaissance, die Enkel der Napoleonen, die Enkel toter Abschnitte. Ihr Fühlen wächst aus jenen Gräbern.

So zeigt er Rassenausläufer. Sie scheinen garnicht naiv, und ganz sentimentalisch. In Wahrheit sind ja die lateinischen Menschen das Ende einer Rasse. Wir fühlen es an ihrem Reiz. Wir fühlen es in Venedig an der welken Feinheit dieser wundersamen Geschöpfe. Wir fühlen es an dieser leisen, einsamen Grazie, deren Gipfel die sieche Schönheit der Duse bildet. Der Untergrund für alles das ist ein kulturgebeugtes Jahrtausendvolk.

IV.

Aber D'Annunzio prahlt mit dieser vergangenen Kultur. Sie lugt nicht in die Gegenwart als gelegentliche Beitat. Das Spicken mit Bibelots wird ihm Selbstzweck. Er brüstet sich, liebäugelt, macht eine Sensation mehr. Und sogar zuweilen beruft er sich auf entlegene Kunstwerke bei Personenschilderungen. Wie literarisch! und wie barbarisch! Er hat nicht zu schreiben: sie sah aus wie die Madonna Soundso. Er hat den Eindruck dieser Madonna zu gestalten. Weshalb die Toten an-

borgen? Echte Prinzen aus Genieland zahlen baar, was sie verzehrt. Das aber hängt zusammen mit seinem Grundzug:

D'Annunzio ist ein Mischer. Ein großer Nehmer. Ein Raffer (mehr als ein Schaffer). Er rührt Bourget und Maeterlinck und was modern und antik ist durcheinander, glänzende Wirkungen abschöpfend, wo und wie sie zu haben sind. Über alles Gemischte gießt er — nicht seine Eigenart, denn die besteht in der Mischung, aber sein Temperament. Den flutenden Hauch seiner Seele. Er läßt sich nicht lumpen; er mischt fette Düfte und Couleuren und Stoffe und Gefühle und Vorfälle und Wohnungseinrichtungen und Meerlandschaften und Aristokratie und poetisch-wahnsinnige Bauern und die brüllendste Wollust und bethanisches Siechtum. Ach, eine Dame in „Piacere" ergibt sich dem Helden, als sie Reißen hat und ihr Kopf mit Tüchern umschnürt ist! Und gelegentlich zu alledem naht er mit abgehackten blutenden Händen. Wer Vieles bringt, wird Manchem etwas bringen.

V.

Gabriel D'Annunzio ist ein verzückter Ramscher. Gabriel D'Annunzio ist ein Arrangeur großen Stils. Gabriel D'Annunzio ist ein produktiver Snob. Auch Flaches und Abgegriffenes stopft er nervös und ermattend in seine Werke. Ihm fehlt der edle Haß gegen die Konvention. Man hört und fühlt den Tonfall des Kommenden. Wie in den italienischen Melodien, von denen Robert Schumann sagt: wir wissen, wie sie weitergehn, noch eh' sie begonnen haben. Die Gioconda bietet konventionelle Epigramme, in allem Rausch von Frühling und Licht. Nach der blutigen Szene fällt der Vorhang, indem die zerquetschte Frau die Pointe sagt: „Aber das Werk ist gerettet". Man weiß den Satz, eh' er ausgesprochen wird. Auf eine Pointe zielt der Schluß: die Umarmung des Kindes durch die Mutter ohne Hände. Der große Auftritt der Frauen ist Sardou. Das sind Kniffe: die Gattin lügt, sie sei beauftragt, die Gegnerin zu verabschieden. Gioconda Dianti soll hier die buhlerische Schaumgeborene sein, gegenüber der schmerzhaften Mutter. Aber die Gioconda ist im geringsten nicht eine Naturgewalt, sondern eine Rednerin. Lärm und Verlegenheit.

Es gibt einen Lärm bei D'Annunzio, der nicht auf sein Temperament kommt. Er ist nicht Sache des lateinischen Bluts, sondern einer gewissen Falstafferei. Ohne Abstufung braucht er entsetzlich große Worte. Seine Rede hat die Elephantiasis. Er steht vor meinen Augen als ein gekreuzigter Schwadroneur . . . Laokoon-Sir-John.

Auch das ist nicht lateinisch, daß er so unkünstlerisch arbeitet. Flaubert hat nie gelebt für diesen Barbaren mit der letzten Kultur.

Das Indirekte fällt bei ihm weg. Er läßt Seelendinge nicht mittelbar erkennen: er setzt sie unmittelbar auseinander. Jeder Zoll ein falscher Hellene.

Das Vergröbernde zeigt er noch in Feinheiten. Man könnte sagen: D'Annunzio banalisiert die seelischen Zwischenstufen. Das ist es. Er banalisiert die seelischen Zwischenstufen.

VI.

Also der Mann ist gespickt mit Fehlern, wie seine Werke mit Antiken. Er ist mehr Virtuos als Dichter. Mehr Raffer als Schaffer. Und mit diesen Fehlern, mit ihrer Wildheit und ihrem Wurf kann man ihm doch feindselig nicht gegenüberstehen, diesem schönen, farbigen, klagenden, posierenden und tobenden Ungeheuer. Er wird früh lächerlich werden: doch zuvor wird er viele der heut Lebenden, wenn nicht im Innersten berührt, so doch im Äußersten ergötzt haben. Auch er legt einen Teil unserer Zwiespalte bloß.

Was wollt ihr darüber hinaus? Auch so ein Wunderlicher ist ein Arzt der Seelen. Und die Gioconda öffnet dem bürgerlichen Schauspiel weitere Ausblicke auf phantastisch-leuchtende Stimmung, auf malerische Mächte . . .

Vielleicht rettet ihn diese Tugend. Das Sonstige wird Gott, der allmächtige Herr der Heerschaaren, ihm vergeben, ihm vergessen: — „weil auch er so viel geliebt."

1900. Januar.

Francesca da Rimini

I.

Auch hier: ein Arrangement. Ein Widerschein der Renaissance, mehr prachtvoll als machtvoll; will sagen: ein äußeres Abbild: mit Balustraden, Treppen, Galerien, Gärten, Sarkophagen; mit frech gewaltigen Kastellmauern, Wehrgängen, Turmscharten; mit wundersamen Innenräumen für die Bewohner, mittendrin ein drehbares Lesepult für Francesca und Paolo . . . Und einiges Blut, einige Folterung.

Dazu hervorragend schöne Gewänder, für die Condottieri, fürs Gesinde, nicht schablonig zusammengesucht, sondern kennerisch erwählt. Vollends der Malatesta, der Paolo, erscheint wie entlaufen aus einem alten Gemälde, das etwan im Pittipalast schweigend und verschollen an einer dunklen Wand hängt. Er wirkt fast komisch, mit den malerischen Ab-

sonderlichkeiten jener versunkenen Läufte: das Haar, das trockene, wie in symmetrischen Wollhaufen gesträhnt, zu beiden Seiten von Ohren und Wangen gleichmäßig herabfließend, (sodaß der Kopf unten breiter als am Scheitel). Überdies hat er im Antlitz ein paar schwarze Striche von oben nach unten, sodaß eine leise, philosophische Hohlwangigkeit, sehr im Stil, herauskommt . . .

II.

Quel giorno più non vi legemmo avante . . . Paolo und Francesca lesen das Lancelotbuch. Das ist der eine große Punkt beim Alighieri; der andere das Schweben in der Hölle. Den zweiten hat d'Annunzio zu erreichen nicht versucht. Den ersten offenbar nicht gekonnt. Denn seine Lanzelotszene wirkt nur durch ein Moment, das außerhalb seiner Kunst liegt: durch die Erinnerung an das Dantische Gedicht. Wie kann ich am besten ausdrücken, wie mich das berührt? Wenn ich dem deutschen Leser einen ähnlich gearteten Fall schildere. Jemand hätte die Bürgschaft dramatisiert, und nun käme die berühmte Wendung: „Ich sei, gewährt mir die Bitte, in eurem Bunde der Dritte." Nicht ganz so schlimm, — aber beinah.

. . . Von solchen Besitztümern soll man die Finger lassen. Auf die „Huldigung an den großen Genius" in dieser Form ist zu verzichten. (Man huldige dem Genius durch Ungeschorenlassen.) D'Annunzio verstrickt seinen Helden in eine Freundschaft mit Dante. Paolo nämlich — ein Hohenzollerndramenzug — erzählt der Franzeska, mit wem er in Florenz verkehrt, darunter war „un giovinetto degli Alighieri nominato Dante". Eines Tags habe dieser Jüngling namens Dante still weinen müssen ob eines Sanges von allzu großer Holdheit; da weinte auch er mit ihm, — vedendolo, anch' io con lui piangeva. Diese Mitteilung gibt . . . nicht den Anlaß des Küssens, aber doch die Präliminarien des Küssens. Sie lesen die Stelle — und es geschieht. Wie literarisch ist das alles! D'Annunzio beruft erstens einen Passus aus dem Dante; zweitens einen Passus, den Dante an jener Stelle beruft. Er borgt sich die vereinte Gloria einer alten Liebeserzählung und der Göttlichen Komödie. Wie es bei ihm keine Tragik ohne Bibelots gibt. Er macht eine berühmte „Stelle" zum Angelpunkt eines fünfaktigen Dramas.

Sein alter Reiz und seine alte Schwäche. Er bleibt mehr ein Raffer als ein Schaffer.

III.

D'Annunzio ist der Impresario aller Künste. Er möchte gleich Richard Wagner . . . Doch ich will feststellen, was ihm allein zukommt. Diese besondre malende Poesie. Mehr Dekoration als Poesie.

Es leuchtet, blüht und strömt aufs Neue. Wie in der Gioconda der Ausblick auf die florentinische Klosterstätte San Miniato eine gewisse hinreißende Geltung bekommt; wie in d'Annunzios Romanen die Bauerndörfer an der See phantastisch tiefe Seligkeiten werden: so steigt hier die Magie der Blumen, der Sonne, der holden jungfräulichen Jugend empor, in berückendem Licht, mit zauberhaftem Laut. Francesca, als Jungfrau im Garten der Brüder, hört den leisen Gesang der Gefährtinnen, verhallend, an ihrem letzten Mädchentag. Sie ziehn über die Stufen, sie stehen im Licht. Sie singen . . .

Oimé che adesso io provo
che cosa è troppo amore. Oimé.
Oimé ch'egli è uno ardore
che al cor mi coce. Oimé.

Also: das Volkslied wird als antike Dekoration gebraucht; zugleich als nationale Färbung. Die Brust der Francesca ist von Tumult und Sehnsucht und Angst bewegt, von Nachdenklichkeit über das dahinfließende Leben, von Glück und Zukunftsbangen, — und sie läßt den Geliebten grüßen und bricht vom Rosenstrauch eine Rose und bietet sie dem Paolo, — der nicht ihr Zukünftiger ist, wie sie wähnt, sondern der Zuführer. Mir erkoren, mir verloren; totgeweihtes Haupt, totgeweihtes Herz — der Tristan setzt ein . . . Ich hätte erschöpft, was mir an diesem Schauspiel nahe geht.

IV.

Der Tristan setzt ein. Schon im ersten Akt singt ein Spaßmacher das Lied vom buon Tristano und Jsotta la bionda. D'Annunzio erwähnt den Tristan, könnte man denken, weil ihn Dante erwähnt: in jenem Höllensang, wo Paolo und Francesca, weinende Schatten, dahinfliegen im Schwarm der Verfluchten, selbander gesondert, in nie entseelter Liebe. Nein, d'Annunzio bringt den Tristan aus anderen Gründen. Umsonst hat er nicht in dem venezianischen Epos des Mannes gedacht, der im Vendraminschloß gestorben ist; im selben Buch, wo er den dunkel leuchtenden, fast schwermütigen Liebesbund mit der Duse preisgibt und das . . . Kunstwerk der Zukunft, hätt' ich beinah gesagt, in der Einbildung entrollt. Der Gaukler von Bayreuth hat so sein Hirn in Besitz genommen, so umkrallt, wie das Hirn der kleinen, armen Franzosen, die in verfallenen Arenen der Provence mit ihrer dünnen Massenetmusik ein völkisches Kunstheiligtum erträumen. Packt ein. So etwas kann einmal geboren, niemals nachgemacht werden. Und wenn eure Länder ein Genie hätten, stark genug dazu, so würden sie eigene Ideen gebären, statt fremde zu äffen.

Paolo führt die Braut dem Verwandten zu. Francesca grollt ihm — die acht Noten des Wagner'schen Grollmotivs hör' ich deutlich im zweiten Akt — um Dessentwillen, was er einst getan: als er in ihren Garten drang. Das sind Äußerlichkeiten der Fabel, doch wagnerisch ist der bewußte Vorsatz, tutte le arti zusammenwirken zu lassen, wie d'Annunzio im Epilog ansagt. Alle? Erstens das Wort, zweitens das greifbare Kunstgebild — von der Stimmung durch das gesungene Lied war schon die Rede. D'Annunzio führt gewiß das europäische Drama durch seine dekorativen Mittel über das Bestehende hinaus. Er gibt ihm was Leuchtenderes, Lyrischeres. Er hat zweifellos Gewalt über das Äußere der Seelen. Das Herz aber zu treffen scheint seine Sendung nicht. Und weil er mehr Klang gibt als Sprache; weil er mehr Rausch gibt als Innerlichkeit; weil er mehr Färbung gibt als Tiefe: darum langweilt er so früh; darum ist er beim erstenmal reizvoll, beim zweitenmal erduldbar, beim drittenmal unmöglich. Auch Wagner war ein Blenderischer: doch seine Farben sind eine Magie; seine Klänge sind ozeanisch; und sein Rausch ist fast ein Weltenrausch . . .

Laß ab, Rapitello Gabriele, — laß ab. Du hast kein hohes Streben, nur ein Streben nach der Höhe. Und wenn du mit den Riesen zechst, erstaune nicht, daß du schlimm unter den Tisch fliegst.

1902. 19. April.

Bernard Shaw

Was ist der Kern von Bernard Shaw?

I.

Ich nehme seine Technik. Er ist ein Glossierer von Augenblicken. (Nicht so sehr ein Gestalter von Vorgängen.) Seine Kraft liegt in der scharf gebannten Minute. Er holt das technische Mittel aus Regiebemerkungen. Regiebemerkungen sind aber . . . Epik. Die „Geberden der Rede" (um Otto Ludwigs Ausdruck zu nehmen) liegen bei Shaw nicht mehr in den gesprochenen Worten; sondern in den Worten des Dichters über sie. Epik, — aber doch vielleicht eine Hilfe zur Verfeinerung? zur psychologischen Stufung? Von dem, was er beschreibt, kommt dramatisch zwar nur der zwanzigste Teil heraus. Es käme jedoch weniger heraus, wenn er gar nichts beschriebe. Es ist ein Hilfsmittel. Man fühlt zarte Partikelchen von Seelenkunde, im Flug zum Bewußtsein gebracht, die „nur" dramatisch nicht auszudrücken sind. So jedoch haben sie immerhin eine letzte Hoffnung auf Ausdruck. (Der Fall bleibt mit den Fingerspitzen anzufassen.)

Die Art ist nicht neu: doch bei Shaw am konsequentesten angewandt. Etliche Dramatiker — ich nenne Tolstoi, Halbe — geben vorn einen epischen Steckbrief der Gestalten; Shaw gibt ihn bei jeder Bewegung. Ecco.

Alles in allem: sein neues Mittel ist die verfeinerte Pantomime.

Den Schauspieler schränkt er folglich ein; überläßt ihm weniger, indem er mehr vorschreibt. Musikalisch zu reden: die andren Dichter geben dem Schauspieler einen bezifferten Baß; Shaw setzt auch die oberen Stimmen selbst. Und manche seiner Töne sind auf der Klaviatur nicht vorhanden.

Vielleicht aber . . . sind sie es eines Tages.

(Das ist der Kern des Technikers Shaw.)

II.

Ich nehme seine Gestalten. Mit dieser Technik schafft er Gestalten, die schillern und biegsam sind (nicht einfarben und gradförmig). Meine Lieben, was ist ein Charakter? Oft sein Gegenteil, möcht' man sprechen. Charaktere sind wir . . . auf Minuten. Ein Seelenkenner wie Balzac meint: „Nous mourons tous inconnus." Shaw hat Balzacs Wort von Allen am nachdrücklichsten gefühlt. Beiläufig ist es eine teuflische Waffe

gegen Kritiker. Jeder Stümpernde kann den Satz in Anspruch nehmen; die dramatische Willkür darauf herumreiten. Bei Shaw denk' ich manchmal: er reitet ein bißchen. Ich denke: es könnte jetzt auch ganz anders kommen. Nun, — im Leben nicht? Jawohl; doch an gewissen Wendungen, Plötzlichkeiten gewahrt man, daß er sprunghafter, zusammenhangloser, überraschender ist als das Leben. Es ergibt sich: dieser Skeptiker, durchdrungen von der blinden Komödienhaftigkeit des Daseins, ist auch skeptisch gegen das strenge Gestalten in der Kunst. Er treibt Ironie. Er treibt Ironie? Kann er den Ernst? Er ist ein Skeptiker. Ich bin ein noch größerer Skeptiker; ich glaube manchmal: auch wenn er keiner wäre, hätt' er nicht weitergekonnt ... Ihr Freunde, nicht diese Töne! Im Sprunghaften liegt auch sein köstlicher Humor. Ob er (im Augenblick) die Leitung unterbricht, oder ob die Leitung stockt: ihm käme wirklich das Aushalten der Stimmung puppenhaft und starr vor. (Der Fall ist mit den Fingerspitzen anzufassen.) Denn er weiß, daß jeder Ernst im Leben flimmernd umspielt wird vom Gegenteil. Das läßt sich erkennen aus Shaws Grundneigung: die Kehrseiten aufzudecken.

III.

Die Kehrseiten. Shaw ist (im Grundzug) ein Entlarver des Erhabenen. Er eilt hinter menschlichen Posituren her. Drollige Züge beleidigter Eitelkeit macht er glänzend. Von großer Komik, wenn etwan ein bulgarischer Offizier Kaffee trinken soll, sich aber nicht gut genug behandelt fühlt; er lehnt den Kaffee ab und stellt sich an eine Säule. Oder in der Candida-Komödie wird fortwährend jemand entlarvt. Oder die korsische Pose wird mit überkaltem Lächeln entheiligt. Und so weiter. Ich sehe in Shaw den geborenen Feind der Corneilleschen Tragödie (die für ihn als Schwank sublim wäre).

Und ich halte Shaw hier für einen Dichter. Denn vom Komisch-Unzulänglichen dieser Erd- und Menschenzustände gibt er einen wetterleuchtenden Abglanz. Denn am Edlen, Hohen zeigt er die Nebenlichter und die flimmernde Kehrseite. Kurz: ein Poet. Derart, daß mir Shaw, wenn er in diesem Flimmerspiel, diesem augenblicksweis allgemeinen Schwanken der Begriffe, die Frau Candida Morell einmal als festen Pol hinstellt (beiläufig: durch eine Regiebemerkung!) — daß er mir da fast schwächlich erscheint. Warum grade sie? Madonnenkult? Das Gedächtnis seines etwa fünfzigjährigen Phallus beeinflußt hier eine moralische Wertung. Und er haucht mit Wolfgang Goethe: es zieht uns hinan. Statt brutal zu sagen: es zieht ihn hinan.

IV.

Bleibt das Heldentum. Ich bin von je für die karthagischen Kaufleute gegen Hannibal eingetreten, ich verfocht den Satz „lever Sklaav als doodt!“ und die Ansicht, daß des Helden Cäsar einzig bleibende Tat heute die Verbrennung der alexandrinischen Bibliothek ist. Auch scheint mir der „Wille zur Macht“ etwas der Dummheit sehr Verwandtes zu sein. (Nicht so der Wille zur Größe.) Darum bin ich froh, in Bernard Shaw einen Streiter für eine natürliche Sache zu treffen, einen Bürger Derer, welche kommen werden. Andre werden nach ihm den Heldenbegriff beklopfen. Wir ahnen, daß alle Geschichtsbetrachtung wahrer ist, wenn sie die Menschlichkeiten an den großen Nummern sucht. Wir wissen, daß die ganz Großen ausziehn eine Eselin zu suchen, wenn sie ein Königreich finden. (Eines Tages nachher entdecken sie, daß sie ein Königreich gründen wollten.) Ich glaube, die Planenden erreichen gemeiniglich die mittelhohen Stellungen, fast nie die ganz hohen. Ja, im Falle des Gegenteils darf man sagen: er hat sie vielleicht geplant, aber nicht deshalb hat er sie erreicht. Wir glauben an das Unberechenbare in der Weltgeschichte. (Wer an großen Stätten der alt- und neuen Welt gesessen und gedacht hat, kann nicht anders.) Ein Tohu wa bohu! Die Leute sagen: weil er das größte Genie war, hat er diesen Platz bekommen. Statt zu sagen: weil er diesen Platz hat, gilt er als das größte Genie. Ein Zufall weist ewige Geltungen an! Unwesentliches stiftet einen Jahrtausendruhm, ohne Recht; wie es einen Jahrtausendabscheu stiften kann, ohne Recht. Selbst in der Geschichte der Kunst gibt es Irrtümer von zweitausend Jahren. Im übrigen Justizmorde von Äonen.

Diesen Zustand sieht Bernard Shaw mit einem Lächeln; mit einem Ewigkeitslächeln. Er tritt für die Namenlosen ein.

Darin liegt vielleicht seine Hauptbedeutung.

Ja, wie er den feierlichen Helden Napoleon herabsetzt: so erhöht er die Unfeierlichen zu Helden. Bald einen Galgenvogel, einen Teufelsschüler. Bald einen realistischen Schweizer, eine halb drollige Gestalt, aufrecht und tüchtig und tapfer. Alle posieren: Bonaparte, der Prediger, der Kaufmann, der Dichter, der Eroberer Sergius, die Schreiberin Proserpina; nicht dieser Gastwirtssohn, der prunklos das Selbstverständlich-Schlichte tut und recht ulkig Tatsachenprosa der Feierlichkeit entgegenschiebt, dabei seine verborgene Romantik haben will. Hier leuchtet ein Schein der kaufmännischen Weltanschauung von allerhand Zukunftsrepubliken; eine maschinellere, vernünftigere — jenseits der Phrase. Hier kommt mir Shaw sichtlich als ein Wert vor, mit dem zu rechnen ist.

V.

Was ist der Kern von Bernhard Shaw? Ein skeptischer Mensch; oft mit stockender Leitung; (aber diese Halbheit kann der Größe näher sein als eine, leicht beschränktere, Ganzheit). Kein Schöpfer ersten Ranges; doch ein Verfeinerer der dramatischen Psychologie. Ein Meister-Glossierer des Augenblicks. Und fraglos ein ethischer Gewinn.

... Um diesen innersten Bestand dehnt sich das getönte Fleisch seiner Dramen mit dem flimmernden Flaum.

1904. April.

Strindberg

I.

Fräulein Julie ist die Gräfin, die sich ihrem Diener hingibt. Und die sich zuletzt mit seinem Rasiermesser den Hals abschneidet. Dieses Rasiermesser bildet das Grauenvollste in dem komitragischen Stück.

Fräulein Julie ist das fünfundzwanzigjährige Mannweib mit Niedergangsmerkmalen; nicht ohne sadistische Züge. Sie tut ihren Schritt vierzehn Tage nach aufgelöster Verlobung: der Mann ist fort, ihre Nerven vermissen ihn. Die Johannisnacht wirkt dazu: schwül von Flieder und Sang und Getränken und Liebe. Noch ein physiologischer Grund spricht mit: ihre Menstruation — auf der Bühne ausgemerzt. (Man denkt: es bleibt erstaunlich, weshalb die Menschen Scham empfinden, diese Faktoren in Betracht zu ziehen, da sie doch auf das Handeln der Menschen tatsächlich wirken; in welcher Welt leben wir? . . .)

Julie fühlt den Hang nach unten; sie ahnt, daß sie dahin muß; sie fürchtet (oder hofft), daß sie nicht widerstehen kann; und sie weiß, daß sie dann sterben wird. Warum ist dieses Stück ein Trauerspiel? Darum: weil an ihr ein menschlicher, natürlicher Hang durch die Kaste mit dem Tod bestraft wird; genauer: mit dem kategorischen Harakiri bestraft wird. Weil das (entartende) Blut ihrer Kaste sie zu dem verbotenen Schritt willenlos gemacht hat. Und weil sie willenlos ist, die Folgen aufrecht zu tragen. Sie stirbt an einer Marotte . . . nicht ihrer Person, sondern der Umschicht; und an dem Blut, das ihr dieselbe Umschicht gab. Alas, poor Juliet; sie war nicht so gescheit wie der König Kandaules, der das Formenhafte aller Sitte mit einem Ewigkeitslächeln ansah und rief: „Was liegt denn auch an Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern, das ewig wäre!" — der aber doch im Kampfe gegen Gyges so dumm war zu sterben, weil der Heldenbegriff in ihm rumorte. Sie war also nicht einmal so gescheit wie dieser weise, dumme Kandaules beim Hebbel. Sie starb (wie Strindberg mit unersetzbarem Ausdruck sagt) an dem „lebensgefährlichen Vorurteil betreffs der Ehre". Ein Kastenmensch nicht mehr, ein Massenmensch noch nicht . . . Das ist Julie.

Bei Jean, ihrem Bediener, ist es umgekehrt: ein Massenmensch ist er nicht mehr, ein Kastenmensch ist er noch nicht. Doch er wird es . . . behauptet der Dichter; (wir sehen es nicht). Sie fällt, er steigt. Das

ist der Gegenstand dieses Werks — das August Strindberg irrtümlich ein naturalistisches Trauerspiel nennt.

II.

Das Stück ist so naturalistisch wie alle naturalistischen Stücke: nämlich nicht naturalistisch. Sondern stilisiert. Es gibt da nur Gradstufungen. Fräulein Julie hat einen hohen Grad der Stilisiertheit. Sie fällt, er steigt; diese Idee; diese Architektonik; dieser Parallelismus im Aufbau, wie ihn das Leben nicht bietet; dies Ausmerzen der unwesentlichen Züge; dies kunstvolle Gruppieren, um die Idee herauszubringen: das alles ist das Gegenteil vom Naturalismus; der ja nach Kräften wenig stilisieren will. Julie spricht im tiefsten Schmerz recht symmetrisch. „Welche entsetzliche Macht zog mich zu Ihnen hinab? Die, welche den Schwachen zum Starken hinzieht? Den Fallenden zum Steigenden?" Und Jean redet, nicht als wär' er Zimmerkellner gewesen, sondern Feuilletonist. Es gibt also viel naturalistischere Dramen, (wenn es auch kein naturalistisches Drama gibt). Naturalistisch ist an „Fräulein Julie", daß nachts darin . . . getan wird, was getan wird.

Und nun kommt der Kernpunkt; der Fehler dieses wundervoll großen Werks liegt mir darin: daß, wenn einmal typisiert wird, wenn einmal auf Idee gearbeitet wird, diese Idee doch nicht schlank herauskommt. Die Idee war (in der Absicht): das Sinken und das Steigen; das Sinken des entarteten Fräuleins, das Steigen des lebensfähigen Knechts. Aber wir hätten den ganzen Fall erst, wenn das Sinken des Fräuleins Ursache wäre für das Steigen des Knechts. (Oder das Steigen des einen Ursache für das Sinken des andern.) Er steigt jedoch überhaupt nicht. Er verbessert seine Verhältnisse gar nicht. Er verschlechtert sie eher, indem er, seltsam, sein verdachterweckendes Rasiermesser (statt etwan eines neutralen Nagels und Stricks) ihr zum Harakiri gibt. Was hat er am Schlusse des Stückes gewonnen? Eine erschütterte Stellung! (Aber das grausig-humorhafte Faktum: ein Edelfräulein, mit dem Rasiermesser des buhlerischen Lakaien sich die Gurgel durchschneidend, — dieses absonderlich-tragische Faktum siegt in dem Dichter über alle andren Möglichkeiten. Und die Idee mußte dran.)

. . . Aber es ist ein Jahrhundertparadigma. Die wesentlichen Züge, die zum Steigen und zum Sinken befähigen, sind doch hervorgetreten. Ein verhältnismäßig kaltes Werk, mehr gesehn als gefühlt; mehr das Werk eines Typisierers als eines Gestalters — und doch gestaltet; ein Retortenstück, ein bitter grandioses Retortenstück . . .

Die Größe, die von ihm ausstrahlt, ist dieses Bisansendegehn; die kämpferische Wahrhaftigkeit ohne Zugeständnis. Der Künstler steigt auch hier „tief hinab in seine Brust" —

Er geht, soweit er kann, in banger Lust.
Und führt sein Narr im Wappen die Versöhnung,
Er hofft nur kaum auf sie, wie auf die Krönung!

(sagt der obengenannte F. Hebbel aus Wesselburen.)

III.

Der Dichter des „Vaters" steckt in dem kleinen Schauspiel „Das Band". Man sieht es staunend auf einer jungen Bühne.

Man sieht das Stück und denkt: Diese jungen Leute wagen noch etwas, spielen Strindberg. Aber sie wagen noch mehr: sie massakrieren Strindberg. Für das Erste danken wir ihnen — für das Zweite danken wir.

Was unterfängt sich euer Theaterleuteverstand? Einen großen Dichter abzusäbeln; Arme, Beine, Ohren, Nase, Hände abzusäbeln; und dann zu behaupten: dies ist Strindberg. Die Tragödie „Das Band" enthält zwei Dinge: erstens ein Rechtsdrama, zweitens ein Ehedrama. Wie untersteht ihr euch, das Rechtsdrama zu streichen; das Ehedrama zu mildern; einen Genius zu verstümmeln. In die Ecke, Besen, Besen! Ein Bestohlener wird vom Gericht noch wegen Beleidigung bestraft; warum gebt ihr das nicht? Eine Frau nahm einen Masseur; warum sagt ihr das nicht? Ein Kind wird entführt; warum duldet ihr das nicht? Die Vaterschaft an diesem Geschöpf ist unsicher; warum verhehlt ihr das? Ein Mann wirft einer Vierzigjährigen die Widerlichkeit ihrer Küsse vor; warum vertuscht ihr das? Der Mann sagt: du hast mich nur einmal geliebt, als ich dich betrog; warum löscht ihr das? Warum zerstört ihr das Beißend-Humorhafte im Strindbergschen Schmerz? Warum sucht ihr eine „angemessenere" Tragik herzustellen?

In die Ecke, Besen, Besen . . .

IV.

Aber man ist dankbar, wenn Strindberg wieder zu Worte kommt; selbst massakriert. Er steht heute der Welt gegenüber, wie Johann Jakob Rousseau seiner Zeit gegenüberstand: als ein Bekenner. Und ein Streiter gegen Gott. Wieviel größer ist der vollkräftige Strindberg als der Occultist, dessen Hirn der Greisenbrand befiel. Wer ein Dasein lang fromm war, bei dem ist alles glaublich; bei Männern aber wie Strindberg, wie Bourget, wie Clemens Brentano bedeutet diese späte Glaubensseligkeit ein Unterliegen vor dem Lebenskampf. Sie erscheint wie ein Asyl für Obdachlose, das nicht aus Verehrung für den Wirt aufgesucht wird, sondern aus Mangel an Unterkommen.

Dieses Stück, „Das Band", ist also wie eine Studie zu dem Trau-

spiel „Der Vater“; oder wie ein nachträglicher Brockenabfall von diesem Trauerspiel. Im „Vater“ heißt sie Laura, hier Helene. Dort ist er Rittmeister, hier Gutsbesitzer. Auch in der Vollkraft war Strindberg ein Monomane: ein Eingedankler, tief erfüllt von Frauenhaß. Er ist, als Monomane, so ulkig wie Dühring oder Drumont. Die Unterschiede zu beachten: daß bei Dühring kältere Gehässigkeit in eine Art System gesteckt ist: wo Drumont, von blutsaftig voller Wut erfüllt, wie ein Riesenbajazzo schnaubend sicht, daß die Funken fliegen. Strindberg wäre so ein Drumont im Weiberkrieg; nur steht er unter allen Monomanen unantastbar hoch.

Was in den Fliegenden Blättern recht harmlos erscheint; eine Ohnmacht, weil die Frau einen Hut haben will: das, Leser, ist der bitterernste Daseinskampf dieses ganzen Menschen. Die unzerstörbare Feindschaft eines Erfahrenen. Er sagt: das ist schalkhaft? es ist gar nicht schalkhaft! es ist tragisch! es ist ein Kampf um Dasein oder Untergang! Er sagt: sie braucht die Waffen ihres Geschlechts, — diese Waffen sind gemein, wir sind zu anständig, um sie zu vernichten: darum unterliegen wir.

Mein verstorbener Vater sprach, so jemand das Wort Schwein im verächtlichen Sinn brauchte: „Eine Ente ist viel gemeiner als ein Schwein. Wo ein Schwein gar nicht hin kann, kommt eine Ente hin: weil sie kleiner ist.“ Ich glaube, Strindberg, dieser große Schwarzseher, sieht die Frauen als Enten, die Männer als Schweine. Worauf ein Mann nie verfällt, selbst ein feindseliger, darauf kommt bei Strindberg jedesmal eine Frau. Und darum ist die Gattin in dem Haßdrama vom „Band“ gewillt, einen Meineid zu leisten; gewillt, die letzte Schande des Hauses an den Tag zu bringen; mit der Großmut des Mannes wie mit einem Faktum zu spekulieren . . .

So wie die Rittmeistersfrau im „Vater“ gewillt ist, ihn an der Vaterschaft zweifeln zu lassen . . . Von einem heut lebenden Bildhauer wird erzählt: seine erste Frau haßte ihn derart, daß sie in Rom auf dem Kirchhof am Grabe des kleinen Sohns sprach: „Er war nicht von dir.“ Worauf der Bildhauer nachts den Namen wegmeißelte. Das ist Barmherzigkeit: sie sagt: er war nicht von dir. Die Strindbergsche jedoch sagt nicht ja und nicht nein; sie läßt den Vater im Zweifel; sie bringt ihn durch den Zweifel zum Irrsinn. Sie hält das Geheimnis in der Hand, nutzt es aus.

Diese Ente dringt dahin, wo kein Schwein hindringt.

V.

In dem kleineren Parallelstück hat der Monomane den einschlägigen Standpunkt; er schildert den Mann als wehrlos. Das Schwein besiegt von der Ente.

. . . Aber zuletzt sind beide besiegt. Beide liegen im Staub, beide zucken im tiefsten Weh. Weil sie kämpfen, und die Wunden des Andren immer das eigne Blut fließen machen. Weil das dunkle Schicksal es gewollt hat. Es herrscht eine große Trauer, weil der Schluß des Kampfs das Verbluten dreier Unschuldigen ist. Keiner von den Dreien ist anzuklagen. Das Kind gewiß nicht. Aber ist es der Vater? ist es die Mutter? . . . oder etwas außerhalb ihrer Person? Man sieht Menschen, „verurteilt einander zu zerfleischen". Und die gewaltige Macht der Strindbergschen Liebesgestaltung dämmert auf. Haß ist Liebe, Liebe Haß. Man denkt an Hebbels Herodes, das größte Liebesdrama aller Zeiten. Man denkt an Stendhal. An Benjamin Constant, den Dichter des Adolphe, der Psychologenbibel. An Rousseau. Nicht zuletzt an Wolfgang Goethes sachenruhige Zerteilung von Gefühlen . . .

Strindberg gibt ein Rechtsdrama neben dem Ehedrama. Im selben Winter wird ein Machwerk von Brieux gespielt, „Die rote Robe". Die besseren Kritiker nehmen es nicht ernst. Selbst Herr M. Harden, der in Kunstfragen schwachbegabt wie Bohnenstroh ist, aber sehr befähigt, glänzend sensationelle Artikel zu verfassen; selbst diese Fritz-Friedmann-Intelligenz findet an dem Kunstwerk nichts zu rühmen. Alles nun, was dort flach und theatralisch ist, enthält dieser vergessene Akt des großen Schweden in schweigendem Ernst: die Bedenken des Richters, die ganze Ratlosigkeit der Justiz.

Den zaudernden Justitiar tröstet ein Pfarrer. Richter: „Ich habe nicht das Gewissen, ein Urteil zu fällen." Pfarrer: „Aber es muß gefällt werden." Richter: „Nicht durch mich! — Ich lege mein Amt nieder und wähle eine andere Laufbahn." Pfarrer: „O nein, solcher Skandal würde Sie nur zum Gespött machen . . ."

— —

Die Werke dieses Monomanen haben eine kalte Glut. Der strahlendste Haß wird in dieser Gestalt zum lebenden Symbol. Als ein Ankläger wandelt . . . nachtwandelt er durch seine Zeit. Weit mehr als ein sozialer Ankläger!

Strindberg selbst in seiner dunklen Größe bildet ein wetterleuchtendes irres Gleichnis für das Schmachvolle, das Unzulängliche in der Welt. Er ist ein Erdenkläger.

1902. 14. März.

Tolstoi

I.

Der Eindruck, den man am Morgen nach einer Tolstoi-Aufführung empfindet, ist ein Mißbehagen über das Stück — das nicht nur in seinem G . . . Gedankeninhalt widerlich; sondern auch in der künstlerischen Mache undicht ist. „Die Früchte der Aufklärung". Undicht; schwerfällig; eine dünne, platte Geschichte; langwierig; viel Geschrei um wenig Wolle; ein Scheuel und ein Greuel. Dazu aber kommt ein Gefühl, das etwa ruft: Immerhin . . . Selbst hier . . . Wie sagt der Feuilletonist? Ex ungue, sagt er. Also: ex ungue Leonem Tolstoi. Das Wesentliche bleibt eine kopfschüttelnde Abneigung.

Die Bauerngrobheiten dieser Skythenphilosophie haben uns nichts zu sagen, die wir im Westen leben. Der Ausdruck unsrer Zweifel, unsrer Sehnsüchte wird eher Henrik Ibsen heißen; den dicken, nicht differenzierten Leo Tolstoi lassen wir der angenehmen Gegend, dem doux pays, wo er wohnt. Er ist oft als Gestalter bewundernswert; als Wegweiser für uns kommt er nicht in Betracht. Denn in dem großen, ethischen Kern seiner Weltanschauung ist mit schlichter Größe immer so viel Borniertheit vermengt, daß man nicht genau weiß, welches das Wesentlichere ist. Groß erscheint mir der Tolstoi der Mannesjahre, nicht der des Alters. Es bleibt ja leichter, eine unmögliche Religion zu stiften als einen Roman wie die „Anna Karenina" zu schreiben.

II.

Tolstoi gibt eine russische Hochzeit des Figaro, einen Sieg der lachenden gescheiten Dienerwelt über die Herrschenden. Seine Susanne heißt Tatjana. Er nimmt ganz willkürlich den Spiritismus aufs Korn. Aber der Spiritismus ist keine Frucht der Aufklärung. Er ist eine Frucht des alten Glaubens, des Aberglaubens. Die „Aufklärung" bekämpft ja den Spiritismus (so wie den Offenbarungsglauben). Er ist just der Gläubigkeit auf Rechnung zu setzen. Weiß der Graf Tolstoi das nicht?

Oder will er sagen: „Der Volksaberglaube nimmt heute wissenschaftliche Formen bei den Gebildeten an, bei den Aufgeklärten?" Aber sind die Idioten (die er vorführt) die Gebildeten der Zeit? Sind es Vertreter der Aufklärung? Es sind Idioten.

Oder will Tolstoi sagen: „Nur manche Gebildete der Gegenwart . . ." und so weiter. Aber es fehlt jeder Hinweis auf die Übrigen, auf die hiervon Unterschiedenen, welche die Welt vorwärts bringen. Es guckt

aus dem Ganzen die Bauernbeschränktheit des alten Russen, mit dem als D . . . Denker wir nichts zu tun haben.

III.

Tolstoi leidet an der Überschätzung des Bauerntums; dieses Bauerntum (ich lasse mich gern in den Froschpfuhl werfen) hat vorwiegend kehrseitige Tugenden. Sie bringen die Welt nicht vorwärts. Sie verhindern bloß durch ihre Schwere das Überhasten im Tempo. Deshalb braucht man vor ihnen nicht auf dem Bauch zu liegen — weil sie eine unbewußte Bremskraft haben; die aus ihrem Stumpfsinn entspringt (aus ihrem Haß gegen das Neue).

Wenn es nach den Bauern ginge, wären wir heut auf dem Standpunkte des Halbviehs. Ich trete ganz auf die Seite der flachen, platten, untiefen, ordinären, seichten, städtischen Windhunde; ich trete auf die Seite der Nikolais, der elenden, jämmerlichen, berlinischen Überklugheit — lieber als zur andern Partei.

Tolstoi stellt die Bauern als Ideal hin. Von der schweinemäßigen Unsauberkeit seiner Helden vergißt er zu sprechen — er spaßt über die Bazillenfurcht der Stadtbewohner. Ein Feuilletonist müßte rufen: Verachte nur Vernunft und Wissenschaft! . . .

IV.

Der Mann kehrt so stark den Nützlichkeitsmenschen heraus, weit mehr als den Künstler, daß man schließlich in eine sachliche Erbitterung kommt und mit ihm streitet, ohne noch zu wissen, ob er einen Traktat oder ein Drama geschrieben hat.

Welch ein Mangel ist die Art seiner Gegenüberstellung der Besitzenden und der Besitzlosen. Die Abhängigkeit vom Beaumarchais ist schon gestreift worden; der Franzose (welcher die Sache für den Westen vor hundert Jahren erledigt hat) macht seinen Figaro wirklich zu einem wundervollen Kerl, dessen Tüchtigkeit und köstlicher Wert in jeder Szene bezaubert. Zu einem Menschen. Der Skythe, den Zuständen seiner Gegend entsprechend, gibt ein paar stumpfe Kossäten — und vergißt an diesen Vorbildmenschen das Vorbildliche herauszuarbeiten; sie sind nur passiv und schwerfällig und fressen keine kleinen Kinder und bekreuzen sich allerdings nach der Mahlzeit. Das Bauernblut Tatjana bleibt ein sehr konventionelles Kammermädchen; nur das. Und ihr Bauernbräutigam haut derb zu; weiter nichts. Auf der andern Seite malt er die Besitzenden siebenfach gröber und ungerechter als Beaumarchais — nicht nur den Verhältnissen seines Landes entsprechend, sondern entsprechend den Verhältnissen seiner Intellektualität. Der Franzose rief ihnen das überzeugende und starke Wort zu: „Qu' avez-vous fait pour tant de bien?

vous vous êtes donné la peine de naitre". Aber es waren noch Menschen; bei Tolstoi sind sie aus dem Zoologischen Garten entlaufen. Sämtlich bis etwan auf den Hausherrn, der nur freundlich und dumm und schwach ist. Der „sittliche" Tolstoi führt eine Menagerie vor! Der künsterische Tolstoi malt die größte Zahl seiner Menschen als jene „starren Puppen des Theaters", von denen Hermann Bahr in einem seiner frischeren Irrtümer spricht. Meine Lieben: wenn der Fuhrmann Henschel zu seiner ehebrecherischen Frau das tiefe Wort sagt: „Du kannst nischt derfier", welches die Starrheit löst; oder wenn Streckmann in Rose Bernd nicht bloß als ein Schuft, sondern auch als ein Erleidender gezeichnet ist; wenn überhaupt im neuen Drama — seit Homburg — gerade auf die Nichtstarrheit des sogenannten Charakters hingearbeitet worden ist, derart, daß dieser Zug fast den Herzpunkt und das Wesen des neueren Dramas ausmacht: so will Herr Bahr das gelegentlich nicht wissen, um einer geistreichen Unhaltbarkeit willen; und Tolstoi weiß es wirklich nicht, aus Fanatismus.

V.

. . . Ich sah 1903 im Frühling russische Bauern zu meiner Qual in großen Massen, als ich vierzehn nie vergeßbare Tage in der Stadt Jerusalem zubrachte. Wie ich nach Jericho zog, füllten sie die Straßen. Zu Jerusalem schliefen sie nachts in der Kirche, mit Mann und Maus. Waren von weit gekommen und warfen den Popen die letzten Heller, ja lebenslänglich zusammengesparte Hundertrubelscheine in die Krallen: um dafür in ein Buch eingetragen zu werden, der Huld besonderer Kräfte empfohlen zu sein. Sie starrten von Schmutz; das heilige Land stank nach ihnen —. Auf ihrem Kirchenfest sah ich von einer Empore das Schauspiel des „heiligen Feuers", das jedes Jahr dort für die Russen vom Himmel fällt. Der Oberbonze empfängt dies heilige Feuer, wenn er sich eingeschlossen hat und niemand ihn sieht, von oben — und sie glauben es. Sie heulen wild in Seligkeit . . .

So sind Tolstois Landsgenossen.

Begreift der Leser, was es auf sich hat, diese Leute vor der Aufklärung zu warnen?

Es gilt von diesem Stück, was von der „Macht der Finsternis" gilt: Die Einfachheit eines gewissen Barbarismus bewundre wer will. Ich nicht. Es ist recht schön, primitiv zu sein; es ist aber noch viel schöner, sehr differenziert zu sein. 1903. 12. Dezember.

Gorki

I.

Wenn man ehrlich sein soll (und warum sollte man es nicht) — ich finde das seltsam dunkelfarbige Drama „Nachtasyl" nicht so bedeutend durch das, was es bietet, sondern durch das, was der Autor bieten könnte. Man fühlt eine Kraft; aber man gewahrt ihr Vorhandensein mehr, als daß man gewahrte, wie sie zu einer Leistung umgesetzt ist. Kurz: man hat starke Eindrücke von einem Mann, der etwas in sich trägt; nicht so sehr von dem Werk, das er gegeben.

Er malt Verbrecher, Entgleiste, Kränkste, Dunkelste. Altruistisch gestimmt ist man nicht immerfort; es bildet höchstens einen Bruchteil unsrer Gefühle. In den Webern geht man stärker mit, weil unsere „Schuld" gegen die Besitzlosen berührt wird. Bei Gorki arbeitet niemand; (außer einem unbeliebten Tischler); selbst die Ausbeuter, der Wirt und die Wirtin, sind armseligste Schlucker, Dunkelste, Verkommenste. Die Besitzenden fehlen.

Immerhin — Gorki sagt: so geht es auf dem Planeten zu, den du bewohnst! Er sagt: so geht es dir gleichgearteten Geschöpfen! Er sagt: auch sie haben ihre Philosophie; glaube nicht etwa, daß du allein —. Diesen letzten Punkt äußert er mit Nachdruck. Ein Kritiker hat darum, in Erkenntnis der zweifellosen Abhängigkeit von den Webern (denn Gorki nimmt ja sein Bestes von Hauptmann, vor allem den Aufbau, das allmähliche Vorschieben der Personen) — ein Kritiker hat darum geschrieben: Hauptmann predige Sättigung des Fleisches, der Russe predige den Geist. Es klingt wie eine Belobung des Russen auf Kosten des Deutschen. Wenn aber Julius Hart dem Gorki so mißwollend gegenüberstände wie dem Hauptmann, dann könnte man gewiß Folgendes lesen: Der eine Dichter läßt allerhand philosophisches Zeug sprechen, seine Armen triefen von Reflexionen, machen Raisonnements; der andere Dichter jedoch gibt mit eherner Schlichtheit, ohne Gerede bloß die dira necessitas, die sie treibt . . . Ich will Hans heißen, wenn es anders wäre.

II.

Gorki schlemmt im Elend, das Wasser im Munde läuft ihm zusammen. Man merkt auch das Demonstrative. Er hat eine „Da-ist-Technik"; er scheint zu sagen: „Da ist erstens . . ., da ist zweitens . . ., da ist weiterhin . . ." Gorki ruft: Im Nachtasyl, da ist der indifferente Faulpelz, da ist

der kühne Verbrecher, da ist die sterbende Frau, da ist der degenerierte Adlige, da ist der Tatarenfürst, da ist die Dirne, da ist der verkommene Schauspieler, welch ein Durcheinander — (sagt er). Gorki ist ein wundervoller Darsteller in dem Versuch und der Art, eine Fülle von Gestalten zu zeichnen, . . . doch er gibt Naheliegendes oft sehr auf dem Präsentierbrett. Am erschütterndsten ist für mich die Erzählung des Adligen, wie er, gleichsam im Traumzustand, von Stufe zu Stufe sank; wie ihm das Leben mit den täglichen Verrichtungen im Halbschlaf vorbeigezogen ist. Er weiß nicht, wieso alles kam, schildert die Etappen des Sinkens. Doch er schließt jedesmal mit dem Feuilletonrefrain: „Wie? keine Ahnung!" Ich hätte diese Wiederholung gern vermißt. Oder der Schauspieler sagt, man kenne seinen Namen nicht, er lebe hier als ein Namenloser, — da wird auf die soeben Gestorbene hingewiesen: auch sie sei jetzt eine . . . Namenlose. Ich hätte das gern vermißt. Der Schauspieler soll einige Strophen deklamieren, doch sie fallen ihm nicht ein; nach kurzer Zeit stürzt er zurück in das Zimmer und deklamiert sie, — ohne zu bemerken, daß . . . niemand im Zimmer ist, bloß ein halbes Kind, das lächelt. Wir kennen ähnliche Wirkungen allzugut. Ich hätte das gern vermißt. Die Dirne ergeht sich rührend zu ihrem Trost in schönfärberischen Romanerzählungen — und immer ist die Erschütterung mit leiser Feuilletontrivialität verkoppelt. Im Augenblick der höchsten allgemeinen Erregung springt noch ein harmonikaspielender Narr ins Zimmer, auf den Tisch und spielt lustige Weisen, . . . während der Tod dräut. Das Epigramm lugt überall durch.

III.

Gorki hat zwei Räsonneure: den alten Luka; zuletzt einen gewissen Satin. Sie scheinen abweichende Dinge zu predigen.

Im Schlußakt kommt Herrenmoral auf. Satin erklärt den Übrigen: sie alle miteinander dienten nur, einen einzelnen Tüchtigen in gewissen Zeiträumen hervorzubringen; sie seien der humus, worauf ein kommender Mann wachse. Das ist neu; ein Gedanke, den der erste Räsonneur nicht verkündet hat; es steht am Schluß . . . und erklingt mit voller Kraft, wie eine Überzeugung nicht bloß des Satin, sondern des Gorki.

Vorher ist von Luka liebreiches Handeln gepredigt worden; auch: man solle sich fügen, heiter sein, in jedem Lebenden „den Menschen respektieren"; ferner: der Glaube mache selig, gleichviel ob das Geglaubte wahr ist; ferner: man solle sich vor Gewaltsamkeit, vor Eingriffen und vor der Zeugenaussage hüten . . . Luka selber drückt sich im entscheidenden Moment hiervon.

Tatsächlich hat der Pilger niemanden gefördert: der Starke, der Dieb,

kam vor Beginn des neuen Wandels ins Loch, wegen Gewalttätigkeit; der Schauspieler hängt sich statt des neuen Wandels an einer Laterne auf. Und dann plötzlich wird Nietzschemoral verkündet.

... Ich sehe hier ein Gemenge; ein reiches, höchst fesselnd gefärbtes, das einen Widerschein vom Lebensbraus der Tiefe gibt. Eine Lebenssache, — fast zu absichtlich als Lebenssache dargelegt. Ihr Bestes liegt im Innerlich-Malerischen, in dem allgemeinen Hauch: ihr bedenklichster Punkt in dem Naheliegend-Epigrammatischen.

Gorki gibt die Untersten mit Philosophie. Der Kritiker wird sich in Acht nehmen und schreiben, er sei ein Berthold Auerbach des sechsten Standes. Der Ausdruck wäre zu hart. Doch er badet seine Leute in Gedanken; er gibt die gestammelte Geistreichelei der Analphabeten; er ist vielleicht der Dumas fils der Verwahrlausten. Alles wird aber verbrämt durch „Rußland", will sagen durch die Exotik eines rätselvollen Landes, durch ungehobelte Ausdrucksform, durch biblische Anklänge ...

Ich überschätze diese Gestalt nicht. Ich empfinde vor so einem Drama in keinem Augenblick: es ist ein Meisterwerk. (Eher schon: sein Verfasser könnte morgen eins schreiben.)

1903. 31. Januar.

Björnson

I.

Der Gipfel von Björnsons Dramatik ist das Schauspiel „Über unsre Kraft." Es mag ein Objekt sein, daran seine Psyche zu zerlegen. Ich werde mit sachlichster Schärfe gliedern; Punkt für Punkt; Seelenregung für Seelenregung; und das Geheimnis der Wirkung freilegen.

Das Schauspiel „Über unsre Kraft" hat eine sehr starke, nicht eine sehr tiefe Wirkung. An zwei Punkten zeigt sich die Hörerschaft durchwühlt, erregt, erschüttert, in Aufruhr, festgebannt. Der eine Punkt liegt am Ende des ersten Akts. Der andere am Ende des zweiten Akts. Das Drama hat zwei Akte.

. . . Welche Handlung gibt den Grundstock für dieses Phänomen? Diese: ein Wunderpastor heilt seine Frau; sie steht auf und wandelt; hiernach fällt sie um und stirbt; er selber fällt um und stirbt. Die Erregung zeigt den Gipfel bei dem Wandeln. Während dieses Wunders sind die Zuschauer am stärksten durchwühlt, erschüttert, in Aufruhr, gebannt und erregt.

Ich stelle fest, warum sie es sind.

II.

Das Wunder an sich wirkt auf der Bühne erregend. Die Erfahrung zeigt es. Wenn Schloß Thurneck brennt; wenn es niederbricht; wenn Käthchen heil blieb; wenn ein Engel dasteht: es verursacht eine Steigerung des Gefühls. Und wenn das Gespenst im Hamlet kommt, so weiß schon Lessing, es „richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken". Erfahrungstatsache, Erfahrungstatsache. Nach den Gründen fragen wir später. Also das Wunder auf der Bühne wirkt an sich erregend.

Das erwartete Wunder wirkt doppelt erregend. Denn zu der Merkwürdigkeit des Phänomens kommt die Spannung auf seinen Eintritt. Bei Björnson wird es erwartet . . . . Ein Schritt weiter: Dreifach erregend wirkt das erwartete Wunder, wenn davon ein Leben abhängt. Hier hängt es davon ab. Ein Leben? Es sind zwei Leben. Das seelische Leben des gläubigen Pastors; das körperliche Leben der Frau. Zwei Leben? Es sind drei Leben. Ein Geistlicher Namens Bratt schwor, seine ganze Zukunft auf diese Karte zu setzen.

Man überschlage diese gehäuften Momente: das Mirakel; zweitens

das Mirakel vorsätzlich herbeigeführt; drittens das Mirakel mit der Entscheidung über den Tod einer Frau, über die Ruhe eines Mannes, über die Existenz eines Dritten; dazu viertens: der Eintritt des Mirakels gerade da, als es am heftigsten gefordert wird. Und man wird fragen, wer solche Ansammlung von Schlägen überbieten könnte.

III.

Wer? Björnson. Ich sprach vom Wunder des letzten Akts (bis jetzt). Der Anfangsakt hat auch ein Wunder. Eins? Zwei Wunder hat er. Wir sahen: die Frau konnte nicht wandeln; im zweiten Akt wandelt sie. Aber sie konnte auch nicht schlafen; und im ersten Akt schläft sie. Zwar sind diese Tatsachen ursächlich verknüpft. Um wandeln zu können, muß sie geschlafen haben. Aber sie hätte schlafen können, ohne zu wandeln. Es sind in Wahrheit getrennte, nach dem Grad verschiedene Vorgänge.

Die Frage entsteht, ob sie physiologisch denkbar sind. Ohne weiteres. Magnetische Beeinflussung ist erwiesen. Also: beide Vorgänge bieten den Schein des Wunders, doch beide sind durch menschliche Willensspannung zu erreichen.

... Und weil sie das sind, ist der Autor nicht zufrieden. Man höre, was jetzt kommt. Zu diesen bescheidenen Sensationen des Inschlafbetens und Gebetwandelns fügt er nun einen räthselhaften Vorgang. Ein Unabhängiges vom menschlichen Willen. Ein wundersameres Wunder. Es stürzt ein Berg ein, die merkwürdigste Rettung geschieht. Die Felslawine droht den Pfarrer zu begraben: hart vor der Kirche macht sie ausdrücklich eine Biegung. Es ist eine der erstaunlichsten Biegungen. Unerhört erstaunlich in diesem Augenblick, wo der Pfarrer eben das Wunderwerk begann.

Man nehme jetzt die stetigen Erregungen hinzu. Es könnte der Gegensatz zwischen friedlichem Schlaf und Lebensgefahr packend sein, wenn auch nur eine lautlose Gefahr, z. B. Überschwemmung herrschte. Zehnfach packender wird der Gegensatz, wenn das friedliche Schlafen bei Höllengetös erfolgt. Gellendes Schreien, — friedlicher Schlaf. Geläutete Glocken, — Schlaf, Schlaf, Schlaf.

Man fasse nun die Reihe zusammen; man hat alle Gründe für den Aufruhr im Hörer.

Und ich gab ein Beispiel für die Beschaffenheit dramatischer Wirkungen.

IV.

Es kommen einige seelische Wirkungen zu. Sie liegen im Stoff. Hier ist die ernstere Seite so eines Werks. Der Pfarrer stirbt im Er-

kennen eines Irrtums. Christus zu sein, geht über unsere Kraft. Dieser irrende Held gibt eine Ahnung von den versunkenen Blutzeugen einer versunkenen weltkritischen Epoche: als Dinge uns verheißen wurden (die wir nicht erhielten); als Wunder vorgeblich geschahen (die wir nicht glauben).

Aber wir möchten sie glauben.

Björnson leugnet die Möglichkeit des Christentums. Oder (denn was ist Christentum?) die Möglichkeit des großen, von der Erde losgelösten Aufwärtsdringens. Doch indem er leugnet, führt er ein lockendes „Beinahe" dieses herrlichen Phänomens vor. Von hier stammt die innerliche Wirkung.

Sie erfolgt darum: weil die Menschen im Parkett, weil wir Alle nach dem Paradies schreien. Weil unsere Seele die Arme emporstreckt und zitternd nach dem nie Erlebten irrt. Weil wir lechzen nach einem Übersteigen dieser kläglichen Begrenztheit. Weil wir hinüberziehn, in jeder sonnenernsten Abendstunde und bei jedem schweigenden Alleinsein, in das Träumeland, das höher ist als dies Elend zerfallender Stoffe und verwesender Körper und stockender Herzen.

Unsre Erregung ist so groß, weil unsre Sehnsucht so groß ist.

Und einen Stoff dieser Art zu wählen bleibt immerhin dichterisch.

V.

Also: Björnsons Hauptwerk ist ein Gemenge von Donnerschlägen ... und von der innerlichen Wunderwirkung des Stoffes. Das Dichterische wird nicht wesentlich, der Stoff bleibt wesentlich. Was Björnson an Gestalten formt, ist Mittelgut. Trotz der Knallgebläse bleibt aber das Ganze gradlinig und großzügig und sozusagen einfach aufgebaut. Björnson ist stark wie ein Bauer, verschmitzt wie ein Schauspieler und lyrisch wie ... ein Pastor.

Ich glaube erwiesen zu haben, weshalb der Eindruck so eines Schauspiels mehr stark als tief ist.

Der Tragödie zweiter Teil

I.

Der zweite Teil ist ein Fanal. Mehr ein Fanal als ein Kunstwerk. Björnson schuf ihn, die heutige Menschheit zu warnen, nicht sie zu ergötzen.

Er zeichnet in groben, klaren Bauernlinien. Bewundernswert machtvolle Griffe. Er spannt in ein Drama was die Zeit am heftigsten durchtobt, — sieht aber vorwiegend den Umriß der Kämpfe. Er vermag alle

greifbaren Strömungen der Epoche zu umfassen; er vermag nicht eine einzige fortzubilden. Er ist kein Denker: nur ein Agitator. Er ist kein Anreger: nur ein „Versöhner". Ein helläugiges, gradsinniges, betuliches Wesen. Unter den Menschen zweiten Ranges gewiß ein Erster.

Er hat, möcht' man sprechen, eine Genialität des Trivialen.

Wie klar zeichnet er die handgreiflichsten Unterschiede zwischen den Beherrschten und den Herrschenden. Die einen wohnen in der Tiefe, die andern wohnen in der Höhe. Die einen sind verzweifelt, die andern sind übermütig; die einen sind gedrückt, die andern sind frivol. Es erfolgt der Zusammenstoß; Kampf mit physischen Mitteln. (Darin liegt die Warnung.)

Ich kann mir nicht helfen: Björnson bleibt auch hier ein verkappter Pastor. Noch ein Dynamitattentat bekommt bei ihm eine gesalbte Weihe — wie kirchliche Opferakte voll Gläubigkeit. Selbst der Anarchismus trägt Bäffchen. Etwas Süßliches, Christelndes umschwebt die rabiatesten Vorgänge. Und als das Pulver verraucht ist, gibt es zwar mild erhebende Töne, aber zugleich weichliche Töne, liebefromme Töne, geleckte Töne (obschon er vermutlich Atheist sein wird). Die merkwürdigen Kinder Credo und Spera plaudern rührend über die Volkswirtschaft der Zukunft. Sie wollen Jugendvereine gründen. „Die eine Schule soll sich an die andere anschließen; sie sollen jede für etwas zu sorgen haben, eine jede für sich und alle miteinander. Und dann sollen sie etwas haben, wofür alle Schulen im ganzen Lande sorgen". Spera sagt „verschämt" hierauf: „Ja, ich möchte so gern, daß die Mädchen mit dabei wären". Der Knabe murmelt später: „Wenn alle die, die der Krieg jetzt in Anspruch nimmt, abgelöst werden! . . . Was für Erfindungen das wären!" Und so. Ein zerknirschter Bräutigam für die Hospital-Inhaberin ist auch vorgesehen.

Vereinzelt hat Björnson eine gewisse apokalyptische Größe; doch über den verkappt pastoralen Grundton in urmodernen Fragen kommt man nicht weg. Die Arbeiter und die Fabrikherren werden am Schluß zusammengeführt — „denn einer muß doch anfangen mit dem Vergeben". Mit dem Vergeben! Wieviel Kirchenduft liegt in dieser Nationalökonomie.

II.

Auch in den Bühnenwirkungen ist Björnson mehr stark als tief.

Er gibt hier eine der stärksten, die ich kenne. Aber ich kenne wieder auch den Grund. Die Spannung wegen der Explosion. Die Explosion ist angekündigt. Wie soll ein Akt nicht spannen, bis die angekündigte Explosion erfolgt? Vorher geschieht erstens: die Tötung eines Menschen durch

Revolverschüsse. Ferner: ein Irrsinniger mit unheimlichem Lachen rennt herum; wird es ihm gelingen das Zeichen zu geben? man sucht ihn zu fangen... Ferner: ein Selbstmord. Verzweiflungsausbrüche. Endlich die Explosion. Machtvolle Bühnenwirkungen: aber nicht solche, auf die wir Gewicht legen.

Und Björnsons Art, zu verknüpfen, ist romanhaft. Der Held tritt verkleidet als Diener auf. So schleicht er in die Versammlung der Fabrikherren. Das Haupt der Versammlung liebt just seine Schwester. Der die Minen anzündet, ist just unehelicher Sohn des Präsidenten. Auch er liebt die Schwester des verkleideten Dieners. Und von allen Versammelten, die in die Luft fliegen, bleibt zufällig ein einziger am Leben: jener Präsident. (Noch ein Wunder!)

... Ich schätze den Inhalt von Björnsons ethischer Wirksamkeit; man hat ihm zu danken als einem Guten in Europa. Aber seine Kunst steht hinter seinem sittlichen Wollen zurück. Und der Ton des sittlichen Wollens ist uns fremdartig.

Explosionen. Bäffchen. Drapierungen von der Hand eines Bauern, dem Blick eines Schauspielers.

Eine „großzügige" Gestalt zweiten Ranges.

(Das ist der Fall Björnson.)

1899.

Heijermans

I.

Ein Holländer zeichnet arme Landbewohner auf naturalistische Art. Das Stück heißt „Ora et labora.“ Jahrgang 1903. Gewiß, (denkt man) es ist einiges darin erschütternd: doch wir haben diese Art Erschütterungen schon zu oft gehabt. Und das Stück ist, zweitens, in dieser Art von Erschütterungen im geringsten nicht das größte. Wo Hauptmann eine Tragödie gibt, gibt Heijermans etwan eine tragische Dorfnovelle . . . Der Mann und das Mädchen können sich nicht kriegen; er verdingt sich in die Kolonien — auf sechs Jahre. Sehr traurig für die armen Leute, aber ich kann ihnen doch nicht helfen. Wieder hat man alle Achtung vor einem warmen Herzen, sehr mittlere Achtung vor einer Dichterkraft.

Es bleibt über diesen Holländer, der sich (etwas spät) der Bewegung des neueren Dramas anschloß, nicht viel zu äußern, als daß er ein Nachzügler kleinen Formats ist.

II.

Derselbe Heijermans schreibt 1900 „Die Hoffnung“. Ich verweile hier, um ein Schwächemuster darzulegen, das jede Dramenära mit sich führt.

Stücke dieser Gattung reißen nicht fort; sie zwingen kaum zum Mitgehn. Der Grund liegt nicht in offenkundigen Fehlern; bloß in dem, was fehlt. Man klagt nicht über Falsches; sondern über das, was nicht vorhanden ist. Kurz und gut: sie haben nicht hervorragende Mängel; sondern Mangel an Hervorragendem.

Große Gegenstände ohne letzte und gedrängte Innerlichkeit anzufassen: das ist das Schicksal so eines Heijermans. Kleines hat er nicht gewählt: das Meer ist etwas Großes. Gewiß! Die soziale Frage auch. Das See-Leben ist ein seltsames Reich; der Kampf ums Dasein ein Ewigkeitsvorwurf. Also: ein bedeutender Weltausschnitt . . . Und alles wäre recht und trefflich, wenn nicht ein Schimmer von Banalität über dem Ganzen ruhte. Wenn der Verfasser nicht im Felde des Bedeutenden unterlassen hätte, bedeutsam zu werden. Ja, so gewiß der Satz abgetrabt ist, so gewiß muß er geäußert sein: es kommt wirklich nicht auf die Wahl eines großen oder kleinen Gegenstands allein, es kommt auf die starke oder gleichgiltige Behandlung an. Die Behandlung ist hier in den meisten Punkten gleichgiltig.

Warum gibt man in Deutschland solche . . . ich möchte sagen: See-

weber? Will man die Größe von Hauptmanns Webern erweisen, indem der ganze Abstand zu minderwertigen Spielarten gezeigt wird? Aber diese Größe kennen wir ohnedies. Wozu nach Lessings Nathan durchaus Herrn Pfrangers „Mönch vom Libanon" spielen? Heijermans kennt nur das Sozial-Banale. Die Hauptmannschen Weber sind ja nicht deshalb bedeutend, weil darin gesagt würde: die Fabrikanten sind schlechte Kerls, die Armen sind bedauernswerte Geschöpfe. Sondern darum: weil diese Armen von einem Genius gemalt sind; in ihrem Elend und ihrer jämmerlichen Seligkeit. Solche Menschen aber zu bilden, war Herrn Heijermans nicht gewährt. Zwar gibt er einiges Genrehaft-Hübsche. Neben anderem einen Greis, der ins Bett macht. (Um dieses Zuges willen wird so ein Stück in Berlin gespielt: das schlägt in die Tradition der am Zaun verendeten Freien Bühne). Aber auch diese Gestalten zeigen keine tiefere, urbildliche Schärfe. Wie abgestandener Wermut wirkt der Heijermansche Hinweis auf die Herzlosigkeit der Unternehmer, auf das Unglück der Ausgebeuteten. Gestaltet mehr und jammert weniger! Es kommt darauf an zu zeichnen, was Keiner vorher gezeichnet; nicht zu klagen, was Tausende vorher geklagt . . .

In einem Punkt scheint Heijermans etwas zuzufügen. Die Reeder töten die Fischersleute, heißt es; aber die Fischersleute, so wird zugefügt, töten ja die Fische. Dieser Satz hat mich gerührt; er ist wie ein verkümmerter Ewigkeitszug. Heijermans zeigt nicht bloß den Storch, der den Frosch verschlingt: auch den Frosch, der die Fliege verschnappt. Das heißt: er läßt davon reden. Meine Lieben, wenn einer käme, der es nicht als Philosophie ausspricht, sondern leibhaft gestaltete: das wäre der Fortschritt.

Ein Drama des Zuspätkommens. Auch das kann stärkere Augenblicke haben. Ein Sohn wird weggerissen, um auf See zu gehn; weggerissen durch den Staat, weggerissen durch die eigne Mutter; und kommt um. Dieser homburgische Schrei des Todesbangens war so ein stärkerer Augenblick. Etwas See-Balladeskes lugt mit Schauern durch, wenn bei Sturm dreimal geklopft wird; wenn die Lampe erlischt, ein Ding wie eine Gestalt am Fenster auftaucht . . .

Immerhin: auch hier spricht mehr die Größe des gewählten Gegenstands als die Größe seines Dichters. Der dramaturgisch greifbare Fehler des Stückes liegt vielleicht darin, daß der Held ein Aufrührer ist, — und in der Ferne passiv untergeht; ungesehen, sanglos, klanglos. Dieser dramaturgische jedoch ist nicht zugleich der tiefste Fehler, denn das Werk hat keine hervorragenden Mängel, sondern Mangel an Hervorragendem.

In summa: Ein Nachzügler kleinen Formats.

Henri Becque

I.

Ich werde nur Eindrücke prüfen, Eindrücke feststellen; und daraus vielleicht das Bild einer Dichtung, das Bild eines Dichters erscheinen lassen.

... Prüfen, feststellen. Was sind bei einer Aufführung der „Raben" meine Eindrücke? Im ersten Akt weiß ich, daß der Vater vor dem Niedergehn des Vorhanges sterben wird. (Weil ich das Buch kenne.) Dieser zu erwartende Tod liegt wie ein Druck auf mir. Man hätte von rechtswegen überrascht werden müssen wie ein harmloser Zuschauer. Ganz überrascht sind aber die harmlosen auch nicht: weil von dem etwaigen Tode des Vaters hinreichend oft und hinreichend unterstrichen geplaudert wurde. Aha! sagt sich vollends ein kritischer Kopf in solchen Fällen — aha! (Wie wenn beim Anzengruber jemand später erschossen wird und zuvor ein anderer rechtzeitig auf das Gewehr aufmerksam macht, etwa: „Hier steht das G'wehr; nehmt's euch in acht, Kinder, das Ding is g'laden.") Aber beim Becque, einem Manne der Schlichheit, einem Widersacher des Überkommenen, einem Herold des Alltags, werden solche Mittel wohl nicht in Kraft treten? Der Alte, trotz dem Todesgerede, wird nicht sterben?

Doch, er stirbt. Auf dem Theater (denk' ich) muß zuletzt auch der schlichteste Künstler ...

Er stirbt. Und dieser Todesfall wirkt fast garnicht. Auch auf die Harmloseren nicht. Sie haben nur das Gefühl der Betretenheit (wie ich teils durch Befragen feststelle, teils durch Beobachten). Ich weiß aber seit dem Tode der Wolffen, im „Roten Hahn", daß Schlagflüsse leicht wirkungslos in Dramen sind. Es ist, wie wenn ein Schrank umfällt; Erfahrungstatsache. Schlagfluß auf der Bühne wirkt nur als letztes Glied starker Erregungen. Am stärksten, wenn derjenige-welcher in hanebüchenem Zusammenhang mit seiner „Aufgabe" stirbt; möglichst an ihr; nicht in einem Augenblick der Ruhe, zufällig, plötzlich. Erfahrungstatsache, Erfahrungstatsache! Der Alte beim Becque stirbt nun gar noch hinter den Kulissen am Schlag. Wir sagen nur: „Gott, — das kommt alle Tage vor".

Aber, meine Lieben, mehr will auch der Dichter nicht sagen. Auch der Dichter sagt nur: alle Tage kommt das vor. Es ist ein Alltagsvorgang; schmerzhaft für die Beteiligten, gleichgiltig für den Betrachter.

. . . Um das Weh der Angehörigen über den Eintritt des Unglücks zu malen, gibt er verschärfend ein paar Gegensätze. Ich stelle sie rasch fest: Eben hat der Alte noch aus der „Weißen Dame" gesungen — und gleich darauf . . . Zweitens (wie die Nachricht gemeldet wird): eben hat der Sohn noch zum Spaß den Schlafrock des Alten angezogen, seine Geberden nachgeäfft — und just in diesem Augenblick . . . Weiß der Leser Bescheid? Becque schafft nur das Nötigste zur Stelle. Später sieht man: ihm ist die Hauptsache gar nicht, den Schrecken des Todes zu malen — er braucht bloß für nachher das Faktum des Gestorbenseins. Mögen die Zuschauer kühl bleiben, wenn nur der Schmerz der Angehörigen dargestellt ist.

Immerhin: dieser Akt, mit dem Inhalt „Rasch tritt der Tod den Menschen an", hätte für mich wahre Bedeutung erst dann, wenn auch wir den Schmerz empfänden — wie die Angehörigen. Wenn es uns mindestens ähnlich erginge. Erschütterte Menschen zeigen kann ein Experimentator. Menschen erschüttern, ein Dichter.

So liegt der Fall. Nur kommt die entsetzliche Verwicklung hinzu, daß Becque dessenungeachtet ein Dichter ist . . .

II.

Prüfen, feststellen. Wir sahen: „Rasch tritt der Tod den Menschen an." Jetzt kommt der zweite Teil: „Das Opfer liegt — die Raben steigen nieder". Die Raben. Von Bekannten, von Gläubigern, von einem Sozius werden die Hinterbliebenen begaunert, behackt, um das Erbe gebracht. Wechsel des Familienglücks; gestern noch auf stolzen Rossen . . .

Ein heutiger Dramatiker würde die soziale Verdrängung in eine andere Schicht, die Proletarisierung der Familie dichten. Sie sinkt! Sowie umgekehrt Hauptmanns Meisterschaft (die noch im „Roten Hahn" eine Meisterschaft ist) das Emporsteigen der Wolffs zu Grundstücksherren, zu Besitzenden, zu Schönebergern malt. Aber nein: beim Becque bleiben die Personen in derselben Schicht, — es geht ihnen nur schlechter. Der Sozius heiratet die eine Tochter; also kommen sie zu ihrem gestohlenen Vermögen, auch noch zum seinigen: bloß mit der schmerzvollen Bedingung, daß ein junges Mädchen sich einem alten Kerl zur Gattin überläßt.

Sie waren also früher wohlhabend und glücklich; jetzt sind sie wohlhabend und unglücklich.

III.

Daraus ergibt sich: daß ein soziales Schauspiel zu schreiben der Dichter nicht beabsichtigt hat. Sondern nur ein menschliches. Er rückt

die Gemeinheit, das Raubtierische der Erdenkinder ins Licht; ein Hausfreund und Notar langt bei eingetretener Katastrophe nach Bauplätzen, ein Sozius nach unerfahrenen Gliedern; Menschliches, Allzumenschliches, auf der ganzen Linie . . .

Bleibt nur eines zu beobachten: die Beteiligten werden, in ihrem Menschlichen, recht summarisch gezeichnet. Der Dichter gibt nicht ihren Leib und ihre Seele. Er gibt . . . gewisse Seiten von ihnen. Solche Seiten, die zum Aufbau des Gerüsts „Menschenselbstsucht" am allernötigsten sind; fertig. Ihr sollt ja (scheint er zu sprechen) gar kein Mitleid haben mit dieser Witwe und den drei Töchtern. Ihr sollt einen Zusammenhang erkennen. Witwe hin, Töchter her, das gibt es alle Tage; beim Mitleid mit Einzelpersonen hält man sich nicht auf. Ihr sollt aber wissen: So geht es allenthalben zu. Das ist Eure Erde. Das ist Eure Nachbarschaft. Das ist Euer Schicksal. Das ist Euer Leben.

. . . Ich weiß jedoch wieder: das Stück hätte für mich eine wahre Bedeutung erst dann, wenn wir mit jeder Tochter, oder bloß mit einer einzigen, oder mit der Mutter hinreißend mitfühlten; wenn wir durch das Schicksal bestimmter Personen erschüttert würden. Zusammenhänge aufzeigen kann auch ein betrachtender Kopf. Uns über Zusammenhänge aufschluchzen lassen, ein Dichter . . . (Henri Becque ist überdies grob; er unterstreicht; der Notar wird nach dem Todesfall gleich zu dickdeutlich kühl; der Sozius hält gar einen Monolog, darin er Pläne mitteilt: ich werde räubern, die andern werden infolgedessen mitgehn. Und dergleichen. Besonders gute psychische Züge gibt es nicht. Es bleibt immer nur das Gerüst).

. . . Und warum bin ich trotzdem bewegt? Denn ich kann mir nicht helfen, ich bin es.

Darum: weil ich zu vieles von diesem Dichter weiß. Weil ich hinter dem Gerüst ihn selber gewahre. Als einen dumpfen und bitteren Sohn dieser Erde; die Linke geballt; mit der Rechten den . . . Zusammenhang aufzeigend. Weil ich weiß, daß er gestorben ist im Jammer. Weil er fortging, ohne ein Zugeständnis gemacht zu haben.

Und weil ich ein Liebesgedicht von ihm kenne, das nicht vergehen soll:

Es ist mir nichts von ihr geblieben.
Kein Lockenband, das halb verblich.
Kein Bild. Kein Brief, den sie geschrieben.
Ich haßte sie; sie haßte mich.

So fängt es an . . . Je n'ai rien qui me la rappelle. Pas de portrait, pas de cheveux. Je n'ai pas une lettre d'elle. Nous nous détestions tous les deux.

IV.

Als Criticus jedoch hätte man zu äußern: daß der Wert dieses Werkes, als von einem Franzosen stammend, in dem Verzicht auf jeden Einzelesprit liegt. Das Stück hält sorgfältig irgendwelche romantische Tragik fern; jeden Kniff; jede Mathematik. 1882 in Paris war das ein Schritt, ein Entschluß. Und nur, auf der andern Seite: keine Menschen, sondern Träger von Schicksalen; bloße Glieder des Zusammenhangs. Sodaß man, eins ins andre, sprechen könnte: die Tugenden des Werks liegen in dem, was es nicht hat; aber seine Nachteile liegen auch in dem, was es nicht hat.

Das ist der Kernpunkt.

Wenn ich aber sagen soll, wie ich mir die Darstellung dieses Werkes denke, . . . so kann ich es am ehesten musikalisch ausdrücken. Der Leser kennt den Satz in Es-dur, von dem sonst recht milden Robert Schumann, darin er abgehackt und mit einer wurstigen Brutalität die Tatsache malt: es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu; in der „Dichterliebe"; weit schroffer, roher, stumpfer als die Worte. Er malt hier das Leben, wie es — nicht dahinschreitet, schon mehr wie es dahinpoltert.

. . . Das ist der Stil für die „Raben". Mutatis mutandis. Es-dur, gehackt.

— —

V.

Historischer Nachtrag: Die Raben erwecken die Ehrfurcht eines Paradigmas (das kein Paradigma mehr ist). Henri Becque schuf eine Richtung, in einem bestimmten Augenblick; aber nicht zugleich ihr Gipfelwerk. Nur eine Weisung also, nicht ein Beispiel. Darum ist er so früh überwunden. (Und so geht es, glaub' ich Allen, die hinreichend unklug sind, eine Richtung anzubrechen, ohne darin auch die Größten zu sein.)

1903.

Die späten Lateiner

I.

Ich will sie mit einem Gestus, mit drei, vier aufgesteckten Eindrückslichtern malen all in ihrem bleichen Glanz, in ihrer lauen, kraftarmen, fast lautlosen Feinheit, die statt des Lachens längst das Lächeln hat, — sie sind offenherzig aus Ermüdung, zuweilen aus Gleichgiltigkeit mutvoll, manchmal aus Sättigung forschungslustig . . . und umwittert von dem unfaßbaren Duft, ja nur vom Nachhauch jenes Duftes, dessen Bestehen die Nase der Kaffern nicht einmal gewahrt, und der aus den wunderstillen Schwindsuchtsblüten letzter Kulturen voll matter Holdheit emporzieht. Ich gebe die Art des Donnay und die Art des Capus, dieser zarten Dioskuren des spätesten gallischen Dramas . . .

II.

In einem Stück von Donnay liebt der Held zwei Frauen: seine Gemahlin und eine Schauspielerin. Er liebt beide zu gleicher Zeit. Er liebt beide mit derselben Heftigkeit. Bei Maupassant, in dem Roman „Notre coeur", besteht Arbeitsteilung: der Held liebt eine Niedere mit den Sinnen, eine Feinere mit der Seele. Beim Donnay jedoch hat er sie Beide mit Leib und mit Seele gern, — er kann sich nicht helfen.

Das ist nicht bloß komisch. Es ist ein Fall aus dem Leben, der von ehrlichen Künstlern mit steigendem Ernst gemalt wird. Es ist auch kein Ausnahmefall, sondern ein Massenfall: bloß ein uneingestandener Massenfall, meine Lieben. Der deutsche Leser denke nicht an Judith und Anna, die vom grünen Heinrich nebeneinander geliebt werden; eine mit den Sinnen, die andere mit der Seele. Bei Keller herrscht mathematische Abgrenzung. Bei Schlaf herrscht sie nicht mehr. Bei Schnitzler auch nicht. Schlafs Ottilie liebt zwei Männer. Schnitzlers Beatrice liebt drei; den Helden, den Herzog, drittens den Bräutigam. Deutschland mit seiner arbeitsamen Bevölkerung, mit seinen Fortschritten in der Schiffahrt, in gewerblichen Leistungen, im Handel hat auch die mehrfältige gleichzeitige Liebe, — kein Vorwurf kann uns treffen.

III.

Donnay selber zeigte zunächst, wie wenig komisch er den Fall nimmt. In der „Douloureuse", die zwischen Tränen und Gelächter und Gefaßtheit schwankt, gibt er einen Bildhauer, der mit einer verheirateten Frau ein leidenschaftliches Verhältnis hat. Er liebt sie wahrhaft, — hinter-

geht sie aber doch mit ihrer Freundin. Die Frau liebt ihn wahrhaft, — hatte jedoch zuvor ein Kind von einem andern (neben ihrem Gatten). Also von einem Dritten. Damals sagte Donnay zwischen den Zeilen: „Zwei Leute können die tiefste Leidenschaft hegen — und doch nach beiden Seiten anderweitig entbrennen". Hat er nicht Recht? Die Sache von der einen großen Liebe ist ja Unsinn; man kann im Lauf der Jahre mehrmals eine große echte und tiefe und ganze Liebe haben. Darum vereinte sich der Bildhauer am Schluß mit der Frau für immer. Beide „konnten hinweg". Sogar das Kind, der Außenseiter, der aus keiner der zwei Ehen stammt, war im Bunde der Dritte.

Hier wird also eine neue Ethik aufgemacht. Ohne Theorie, aus den wirklichen Zuständen abgeleitet. Was so häufig vorkommt, muß eine Berechtigung haben, — meinte Donnay.

Dieselbe Ethik bringt er in einem späteren Stück. Hier aber wird der Fall komisch genommen. Hier wird der schwankende Liebhaber dem Spaß der Hörer preisgegeben, — in ziemlicher Willkür. Anscheinend nur, weil der Dichter mittlerweile zu einem Stückemacher geworden ist. Zu einem zarten, leichten, witzigen Stückmacher: doch zu einem Stückmacher. Er hat den Schwank seines Vaterlands da gehoben, um drei Stockwerke. Er selber ist hinabgestiegen um, schlecht gerechnet, zweie. Er macht nun Verwechslungen mit einem Theaterfriseur, Einschließungen wider Willen, stolpernde Liebhaber, vermeinte Geisteskrankheit — und solcher dicken Possenspäße mehr. Sein ganzer Fehler ruht darin, daß er sagt, was er schon früher gesagt; und daß er es schwächer sagt. Sein Ernst war humorhafter, — sein Spaß ist spaßloser.

(Sie haben keine Kraft mehr zur Lustigkeit.)

Ganz kann er sich die Grazie dennoch nicht abgewöhnen. Er ist ein Griechling, der holdeste in Gallien; und noch um die blutigen Tränen der Liebe, noch um das sterbensschwerste Leid von Liebesleuten klingelt seine Schelle wie ein verlorenes Lachen. Ich habe manches Werk dieses witzigen Vergänglichkeitsdichters . . . nicht gehört und nicht gelesen, sondern geschlürft. Aber der stärkste Vergänglichkeitseindruck kommt erst im Augenblick, wo dieser Lustig-Traurige Runzeln kriegt und sich wiederholt und danebentappt und Blößen zeigt — aus Mangel an Widerstandskraft.

Er ist in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre; nicht älter. Herr, Du mein Gott im Himmel, schütz' und behüte uns alle.

IV.

An einem Frühlingsmorgen sprach ich ihn. Auf einer Reise. Wir redeten eines holden, umschleierten Vormittags — der Dichter war eben vom Land nach Paris gekommen — von deutschen Studentenliedern, von der

Geschlechtersittlichkeit in Gallien (er schwor, während ich herzlich lachte, daß es in Frankreich über die Hutschnur gehe. Anmutige Kritiker müßten sogleich zufügen: quis tulerit Gracchos de seditione querentes?) — und wir mühten uns, Donnay's Stellung im jüngeren Drama festzulegen. Er fragte plötzlich: „Kennen Sie Capus?" Schon war er beruhigt über seine Stellung, als er dies Bedenken nicht verhehlen mochte. Mit seiner Offenheit, genauer mit seiner witzigen Naivetät, denn er ist ein verwöhnter ungezogener Junge im besten Mannesalter, sprach er „ehrlich" und nachdenksam:

„Kennen Sie Capus?"

V.

Capus (wenn ich ihn vom Donnay aus darstellen will) ist minder lyrisch, minder witzig. Capus ist der innigere Spießer; Donnay der frechere Poet. Beide Männer haben Galgenhumor: nur hat Capus mehr Humor, Donnay mehr Galgen. Donnays Stücke sind ein Gelächter (sie leuchten und glitzern auch im Schluchzen der entgötterten Liebe). Die Stücke des Capus dagegen sind eine Beruhigung. Kleinlaut sind beide. Ermüdete Weltstadtseelen. Bei Donnay geht eine hold verfaulte Welt halb seufzend, halb lustig zu Grunde; bei Capus wird sie in Gutmütigkeit und Resignation eingerenkt; er läßt Fünf grade sein; ein Schuß Nachgiebigkeit; ein Schuß Ironie, ein Schuß Versöhnung. Versöhnung wäre zuviel, es ist ein Sichabfinden.

Bezeichnend für den Capus ist die Stoffwahl. Sein erstes Stück war „Brignols Tochter" oder Brignol et sa fille. Eine Einrenkung; eine Lebenssache mit Gutmütigkeit; die Leute kommen mit dem blauen Auge davon. Der Held ist ein halber Schwindler . . . aber kein schlechter Mensch! Er macht faule Geschäfte . . . aber der Mann hat bloß zu viel Rosinen! Er borgt jemand an, der hinter seiner Tochter her ist . . . aber der heiratet sie ja, obschon er was anderes hätte tun können. Na also. Kinder, Kinder, es ist ja nicht so schlimm. Das Leben bietet Schlupfwinkel; es ist mancher Humor dabei, bloß nicht pathetisch werden, bloß keine Umstände.

Ein stilleres Schauspiel gibt nachher wieder so ein Stück Flachheitskunst. Will sagen: vertiefte Flachheitskunst. (Das ist es: vertiefte Flachheitskunst.) Einlenken, Waffenstrecken, Gutmütigkeit. Durch die Seele dieser Menschen fließt nicht etwan ein „brennendes Recht"; sondern ihre Ethik brummt: Ach Gott, man muß doch eigentlich schon . . . man kann doch eigentlich nicht gut anders, was? . . . Sie handeln kleinlaut anständig. Wie mir scheint: aus Kraftlosigkeit zum Unrecht.

Und von verwandter Art ist die Wahrhaftigkeit dieser Menschen.

Eine gewisse Offenheit dünkt mich, ist ein Merkmal des heutigen Frankreichs, — welches so reif ist, daß es keine Lügen mehr spricht. Es ist zu matt dazu. Hinter der Lüge (bei uns wird heute mehr gelogen als in Frankreich) steckt oft ein Widerstand; ein Nichtworthabenwollen der Schwäche; ein Sträuben; der Rest einer sittlichen Kraft . . . Arthur Schnitzler hat mal von der „Aufrichtigkeit ermüdeter Lügner" gesprochen; dieses (französisch geprägte) Wort trifft hier zu. Es ist der ganze Inhalt vom Weltgefühl des Capus nnd seiner Gattungsgenossen.

Manchmal scheint mir, als ob Capus zur Anständigkeit wie ein Entdecker käme. Nach allen Gerissenheiten seines Landes; nach allen, die ihm selber innewohnen; nach allem Raffinement eines Zeitalters; nach der ganzen Vergangenheit dieser Rasse kommt er zur Anständigkeit durch Entdeckung . . . Hunderttausend Frühere fanden sie auf minder apartem Weg. Ein langjähriger Eßkünstler lobt Brot mit Salz.

Auch die Schlichtheit bei Capus entsteht auf Umwegen. Was diese Stücke bringen, ist oft Intriguenschablone; eine Einfachheit des Aufbaus, der Vorgänge, die schon fast Einfältigkeit ist. Sie stammen von einem Mann, der die geistvolle Idee hat, geistlos zu sein aus Geist. (Oder aus Geistlosigkeit?)

VI.

Ein Rechtsanwalt ist ohne Geld; er freit ohne Standesamt eine Blumengeschäftsinhaberin. Der Mann steht vor dem Schwabenalter; auch bei ihr ist es lange her, daß sie verführt wurde. Seitdem hat sie anständig gelebt, na ja . . .

Leser, in diesem Meer von Paris, in dieser Sturzfülle angefressener Sittlichkeiten, in einer Welt, wo alles auf der Kippe steht wie heut in dem herrlichen Frankreich, wo alle Begriffe taumeln, wo kein ruhender Punkt mehr ist (nämlich kein Wahn, kein Irrtum) — in einer solchen Welt scheint eine Spur von verlässiger Anständigkeit noch am schätzbarsten.

Durch einen Zufall steigt jener Rechtsanwalt, jener Held. Aber wie? ein Blumenmädel schanzt ihm Prozesse zu, aus Dankbarkeit für die einstige Prinzipalin; dieses Blumenmädel wird ausgehalten von einem reichen Mann. So ist das Leben . . . Der Anwalt kriegt also Prozesse, Geld und kommt ins Parlament. Die Geliebte wird ihm nun gleichgiltig, er scharwenzt um eine andere, denn es scheint ja so natürlich, daß man bei verbesserten Glücksumständen solche Neigungen hat, nicht? Alles droht zu krachen.

. . . Aber zuletzt kehrt er zu der gewohnten Charlotte zurück. Ohne Rausch, eher sarkastisch brummend. Er scherzt (freilich im Ernst):

„Woll'n wir uns heiraten?" Er ist nah an den Vierzig; wozu Geschichten machen? Kurz: er handelt recht, aus allgemeiner Enttäuschung.

Die Nachgibigkeit ermüdeter Weltstädter. Halb zerriebne Großstadtmenschen. Verträgliche Egoisten. Ein stiller Bankrott vor dem Lebenskampf.

Und so malt Capus gelegentlich etwan eine Schloßherrin, die wieder Stürme hinter sich hat, mit ihrem Mann. Es wird alles eingerenkt, sie wird mit dem Andren glücklich — in gesetzten Jahren. Der neue Gatte hat auch Stürme hinter sich, verlor sein Vermögen (im Baccarat), erwarb es wieder und bekommt nun diese liebenswerte Witwe. (Mit einem siebenjährigen Jungen.) Keine heiße Flamme; nichts Großes; eine hübsche Zuneigung nach kurzer Bekanntschaft . . . „Geducktes Glück. Oder: Nach dem Sturm".

Ermüdete Großstädter. Verträgliche Egoisten. Bankrott vor dem Lebenskampf.

VII.

Das ist der Kern von Alfred Capus.

Seine Flachheitskunst steht neben dem farbigeren Donnay, der einen dünnen Abglanz Heinrich Heines in sich trägt; neben dem poesiehaften Curel; neben Ancey mit der kalt bewußten Roheit; neben Lavedans weltläufiger Sittenzeichnung; neben der klobigen Nutzdramatik von Brieux, (der ein französischer Max Dreyer an Umfang ist). Die Capussche Flachheitskunst bildet immerhin eine Vertiefung gegen das vorletzte Drama desselbigen Volks: das Spitzfindigkeitsdrama; das Äußerlichkeitsdrama.

Capus ist ein entnervter Wahrheitsfreund, ein technisch ungeschickter Wahrheitsfreund; doch immerhin ein Wahrheitsfreund. Er hat, möcht' man sprechen, den Willen zum Germanischen: ohne die Kraft einer unverbrauchten Rasse. Ein armer, lächelnder, gerupfter Spätling, der es ehrlich meint, — und dessen Blut zu dünn geworden ist.

Gerupfte lächelnde Spätlinge . . . belächelt von Europa.

Aber, meine Lieben, den blassen Reiz dieser Gestalten muß man zu schmecken fähig sein in aller wehenden Zartheit, Organe muß man besitzen, ihren unwägbar entgleitenden Sterbeduft zu fühlen, zu verkosten, abzuschätzen — bevor man sie verwerfen darf.

Exempel der gallischen Posse

I.

Ich gebe die Zusammenfassung in einem Exemplum.

Es ist am Morgen nach der Aufführung . . . Unsre Kritiker schreiben häufig: die Handlung dieses Schwanks lasse sich natürlich nicht wiedergeben. Und es sei ein schwindelerregendes Gewirr. Ich kann mir nicht helfen: es scheint mir richtiger, doch einen Versuch der Wiedergabe zu machen, und doch einen Versuch, das Wirrsal zu entwirren. Wenn der Autor vermocht hat, so eine schwindelerregende Handlung zu ersinnen, zusammenzufügen, lebensgroß aufs Theater zu bringen: dann sollte der Rezensent, als welcher sein Richter sein will, nicht einmal zergliedern können, was jener gegliedert hat? nicht einmal darlegen, was jener darstellte? nicht einmal auseinandernehmen, was jener aneinandersetzte? nicht einmal aussprechen, was jener Verächtliche doch gestaltet hat? Kritiker, die ihr das nicht könnt: — — — —! oder laßt euch begraben. Kein Wort dawider, begraben. Denn wie sollen die Künstler uns achten, wenn wir nicht wenigstens tüchtige Handwerker sind? Wie sollen sie uns bewundern, wenn wir nicht gar bessere Künstler sind? Stille! . . . Begraben!

II.

Die Bestandteile so eines Schwanks wie „Der galante Richter" von Bisson sind folgende. Es sind zugleich die Bestandteile vieler Schwänke desselben Landes. Erstens ein Clou oder Nagel. Zweitens etliche Puscheln; für die, so dies greuliche Wort (siehe S. 218) nicht kennen, sei bemerkt: eine Puschel ist eine einzige komische Eigentümlichkeit einer Theaterfigur, (die nicht etwan ein Mensch ist; die sich vielmehr bloß durch jene Puschel von den übrigen Bewohnern der Erde unterscheidet.) Drittens gehört dazu: eine Reihe von Späßen (meist unterirdischer Art). Viertens das Netz; die Verknotung; die Beziehungen; die Permutationsrechnung; mit einem Wort: der Wirrwarr; das Ding, das sich unmöglich wiedergeben läßt. Ich betrachte die vier Punkte. Vielmehr: so einen vorliegenden Schwank auf die vier Punkte. Ich beginne mit dem Nagel.

Denn der Nagel gibt das unterscheidende Merkmal. Alle diese Schwänke wären gleich, wenn sie nicht jedesmal einen verschiedenen Nagel hätten. Was war das für ein Stück? fragen wir später. Ach

ja, es war das Stück mit dem chinesischen Klaps. Oder: es war das Stück mit der ulkigen Hypnose. Statt der Hypnose kann der Fall kommen, daß jemand die Mitspieler immer bindet und knebelt. Das ist der Nagel im „Galanten Richter", von dem ich spreche; durch das Knebeln unterscheidet sich dieser Schwank von allen übrigen Schwänken. Ein Zeitungsmann hat sich freiwillig in Gefangenschaft begeben, als vorgeblicher Juwelendieb, um die unfähige Gemeinheit eines Richters zu entlarven; und so oft er will, knebelt er die Anwesenden zum Schein; o Spaß; alle sind mit ihm einverstanden, lassen sich knebeln; der genarrte Richter jedoch erschrickt. Auf diesem Gegensatz ruht der Humor; denn jeder Humor, Leser, ruht auf einem Gegensatz.

Also das Knebeln ist der Nagel. Es gibt aber noch einen zweiten Nagel. Der „Galante Richter" ist der Schwank mit der Kolik; mit dem Bauchgrimmen; mit dem Leibschneiden; mit dem Mimus. Wo der Schauspieler Mimus, wenn er Bauchweh hat, sich auf die Erde legt und bis hundert zählt. (Er tut es dreimal im Lauf des Stücks. Zweimal zur Vorbereitung; das drittemal zum Effekt.) Somit: der zweite Nagel ist die Kolik, wie der erste Nagel das Binden ist. Beide Nägel machen einander Wettbewerb. (Deshalb fällt das Stück durch. Dies nebenbei.)

Ich gebe zweitens die Puscheln. Ein Richter hat die Puschel, hinter jeder Frau her zu sein, das Amt zu mißbrauchen; dies ist sein Charakter. Ein Gefangener hat die Puschel, falsche Obligationen irrtümlich gekauft zu haben; dies ist sein Charakter. Eine Frau hat die Puschel, Verbrecher anzubeten; dies ist ihr Charakter. Ein Mann aus dem Volke hat die Puschel, Hunden Klystiere zu geben und Wein abzuziehen; dies ist sein Charakter. Und ein Sekretär hat die Puschel, Kolik zu bekommen; sein Charakter ist dies. Der Zeitungsmann endlich hat nicht mal die kleinste Puschel. Er ist Held; Einrenker; Impresario der Begebenheiten; Allesmacher; Liebling.

Soweit die Puscheln.

Drittens die Späße. Eine Frau sagt: „Ich stehe an einem Wendepunkt meiner Geschichte". Eine andre fragt: „Sie haben eine Geschichte? Sie haben einen Wendepunkt?" Weiter. Der lüsterne Richter sagt zu einer Halbweltlerin: „Ich besuche Sie morgen in Ihrer Wohnung; werden Sie sich der Justiz . . . zur Verfügung stellen? Werden Sie . . . ihr nichts verbergen?" Weiter. Der Richter sitzt beim Essen mit der Halbweltlerin, wird zärtlich; da spricht sie mit einem Hinblick auf die Speisen: „Man soll niemals zwei Dinge zugleich tun". Die Hörer grunzen. Sie fügt hinzu: „Eins nach dem andern: oder: alles zu seiner Zeit". Harmlosere Späße reihen sich an. Des Journalisten Herz wird

unterſucht; der Richter ſagt: „Es klopft“. Der Journaliſt ruft: „Herein!“ Ferner ſagt der Zeitungsmann: „Allen Frauen, die mich betrogen, hab' ich aus Rache ihre Juwelen geraubt.“ Und ſo weiter. Es kommen aber bloß noch kleinkalibrige Späße; das „Und ſo weiter“ ſagt nicht viel . . .

Viertens (nun ſtoßen wir auf den ſchwierigſten Punkt): das Netz; die Verknotung; die Beziehungen; die Permutationsrechnung; der Wirrwarr, der ſich unmöglich wiedergeben läßt. In der Mitte des Werks ſteht . . . ich wage nicht auszuſprechen, was. Auf dieſe Mitte einer Halbweltlerin ſtreben folgende Geſtalten zu: 1. der Obligationsbeſitzer, 2. der Journaliſt, 3. der Sekretär mit dem Bauchweh, 4. der Richter. Ich muß Abkürzungen vornehmen. „Obligation“ iſt ihr Geliebter; will ſagen: ihr legitimer (das heißt illegitimer) Inhaber. Journal iſt ſein Freund; er macht ſich frei, um Luce zu begatten, während der andre ſitzt. Richter will ſie begatten, während er Obligation brummen läßt. Sekretär iſt der Freund Richters; will ſie begatten, Richter ſtören, Obligation betrügen, Journal ausſtechen. Weitere Beziehungen: Richter und Sekretär ſind alte Freunde; zweitens: Journal und Obligation ſind alte Freunde. Fernere Beziehungen: Richters Frau hat Verhältnis mit Journal. Epiſodenbeziehung: ein Radfahrer, als Zeuge, hat Beziehung zu Richter, zweitens rät er dem Kolikſekretär den Nagel: ſich auf die Erde zu legen und bis hundert zu zählen. Uff! Endlich kleinere Epiſodenbeziehung: der Hundeklyſtiermann und Weinabzieher wird Lakai bei dem Richter. Damit, Leſer, iſt alles erſchöpft. Ich will ein ſchlechter Kerl ſein, wenn es weitere Beziehungen gibt.

Die Handlung aber gliedert ſich folgendermaßen (man muß bis ans Ende gehn). Erſter Akt: Journal, der ſich freiwillig in Haft begab, flieht; bindet die Frau Richters, die ihn liebt; flieht, um Luce zu haben, während ſein Freund brummt. Zweite Abteilung des erſten Akts: Richter verabredet ſich mit Luce, die als Zeugin vorgeladen . . . Zweiter Akt: Rückkehr von Journal; Richters Frau eingeweiht in Untreue des Mannes; Rachedurſt von Obligation. Handlungskeim: Journal ſteckt gefälſchte 400 Francs in Richters Brieftaſche. Hierauf zweite Flucht; Knebelung von vier Perſonen. (Vermeinte Steigerung; tatſächlicher Wettbewerb der Wirkungen.) Dritter Akt: Richter ſpeiſt mit . . . dem Mittelſtück in einem Gaſthof. Obligation, Journal, Frau, Sekretär, Schwiegermutter lauern dort, geben ſich fremde Namen, tänzeln vorüber, erſcheinen als Koch verkleidet, als Wirt, als Kellner, als Kaſſiererin, als leichtſinnige Frau. Richter wird verrückt gemacht. Zweiter Teil des dritten Akts: Richter wird wegen der zugeſteckten 400 Franken verhaftet. Löſung: die Be-

teiligten klären alles auf, Freilaſſung. Sittliche Tendenz: Richter nimmt den Abſchied.

Das alſo iſt das Wirrſal. Das iſt das Schwindelerregende. Nämlich: die erſte Flucht eines Journaliſten; die Rückkehr und zweite Flucht eines Journaliſten; drittens die Rache eines Journaliſten. Weiter nichts. Iſt dies ſchon Wirrſal, hat es doch Methode.

Möchten alle Kritiker ebenſo viel haben.

III.

. . . Selbſtverſtändlich iſt es ein ſchlechtes Stück, weil es keine Geſtalten gibt, ſondern Puſcheln. Keine Eigenart, ſondern Nägel. Keinen Humor, ſondern Witze. Und kein wirkliches Leben, ſondern ein Netz.

Immerhin: ein deutſcher Schriftſteller hat vor hundert Jahren geſagt: „Ein Poſſenſpiel, und wenn es von zehen Menſchen nur einen froh gemacht, laßt es euch gefallen".

Darum: laßt es Euch gefallen.

1902. 4. März.

Jahresrückblicke

Sachlicher Bericht von 1903

Oscar Wilde. Strindberg. Wedekind. Gorki.

I.

Der Schriftsteller, als der Fremde in sein Arbeitszimmer trat, saß am Klavier. Es war zwischen sechs und sieben. So ein junger Musiker (dachte er), so eine Knospe, neunzehn Jahre, — alle haben „Weil' auf mir, du dunkles Auge" komponiert, aber dieser am schönsten. So dacht' er; und schob die Hand auf das Notenblatt des Klaus P., skandierte, suchte heimlich im Innern Verse zu finden, während er den Vereinsvorsitzenden ansah, der sich verbeugte; —

. . . Ein Reich verschollner Stimmen süßer Geigen,
Aus dem sich Geister und Cypressen neigen,
Und sternenweite Schmerzen innig schweigen . . .

So ungefähr . . . „Wenn Sie zweimal im Winter in unsre kleine Stadt reisten," sprach der Vorsitzende, „und einen Bericht über das Drama geben wollten, sodaß unser Verein einen Überblick hätte, was in Berlin dargestellt wird; Sie müssen nicht glauben, daß, wenn wir auch in einer kleinen Stadt . . ." Der Schriftsteller sprach „Jawohl" und skandierte:

. . . . . .
Weich bist du nicht, mit deinen neunzehn Jahren,
Dein Herz ist nicht mit Tränenschmalz gemästet,
Empfindsam nicht verpestet und bebrestet, —
Doch junge Schmerzen dämmern . . . leis gefestet.

So ungefähr. Zugleich sprach der Schriftsteller: „Ja, ja. Es wird also nur ein Bericht sein, nicht eine Kritik. Bloß daß der Verein, wie Sie es wünschen, ein Bild hat von dem Stofflichen, das an uns vorüberzieht."

„Es wird," sprach er dann, „alles gestreift, nicht bloß Etliches hervorgehoben werden. Sie könnten sonst (fügt' er mit erhobenem Zeigefinger wichtig hinzu), Sie könnten sonst am Ende die persönlichen Neigungen des Kritikers, nicht aber den Stand des Theaters kennen lernen." Der Vorsitzende machte einen überzeugten Gestus der Dankbar-

keit. „Und," setzte der Schriftsteller hinzu, „— kennen Sie Hennequin . . .? Ein französischer Kritiker. Verlangte, daß der wahre Kritiker keinen Stil haben solle; der Wiener Schriftsteller R. Lothar erzählte mir das vor Jahren. Ich habe leider Hennequin noch nicht lesen können, — aber viele deutsche Kritiker scheinen sich nach ihm zu richten."

„Ich will also," äußerte der Schriftsteller endgiltig und schlug zum letzten Mal einen Desdur-Akkord an, „so oft ich in dem Verein auftrete, keinen Stil haben. Seien Sie ruhig. Und wird es mein eifrigstes Bestreben sein, aufzuhören ein Individuum zu sein, — vielmehr in die Sache als ein wesenloses Geschöpf hineinzukriechen, der Sache zu dienen, — kurz: einen Bericht zu geben." Der Vorsitzende ergriff die Hand des Schriftstellers und sprach: „Wie soll ich Ihnen danken? Also am 20. Januar?"

Der Schriftsteller sprach: „Am 20. Januar," indem er bauchrednerisch zusetzte:

. . . Und junge Schmerzen dämmern . . . leis gefestet.

II.

Als der Tag herankam, setzte sich der Schriftsteller am Morgen hin, etwas unruhig, ging das Material durch und notierte Stichworte. Zwischendurch sah er den Saal, erlebte den ersten Augenblick des Dasitzens, der Befangenheit, fragte sich ob es gehn werde oder nicht, und sah im Geist eine Anzahl junger Mädchen, in holder Kleidung, denn auch in einer kleineren Stadt . . ., halb geblendet, im flimmernden Licht, und dachte: Ich möchte lieber in einem besseren Klima Kahn fahren mit einer von euch, in den „Süßen Wassern" von Eyub, hinter der hängenden Gartenstadt Byzanz, dieser milden, weiten, über Inseln und Hügel zerstreuten Siedelung, wo das ferne Gewimmel der Menschen und Seedunst und Marmorschlösser an der Meerenge eine Musik werden. Er dachte: Ich möchte dorthin zurückfahren. Dann dacht' er, während des Nachdenkens: Oder dorthin, wo ich im letzten Frühsommer spazieren ging, in dem Stadtteil der Villen mit den trunkenen Blumen, in Nordafrika, in der Höhe über dem blauen Mittelmeer; Mustapha Supérieur genannt, oberhalb Algiers. Ich möchte das lieber tun als eine geschlagne Stunde von den Arbeiten fremder Leute sprechen. Es ist doch nur das Nebensächliche im Leben.

Er begann dann zusammenhängend zu schreiben. Etwa Folgendes.

III.

Anmerkung: Es fallen hier die Stellen weg, die auf „Monna Vanna" und den „Armen Heinrich" bezug haben, weil in diesen Blättern beide

Werke besprochen worden sind. Erwähnt sei nur, daß, wie der Bericht von Gerhart Hauptmann redet, eine tiefere Hingebung zweifellos bemerkbar wird.

. . . Im Übrigen (heißt es) sind es nur ein Schwede, ein Brite, ein Deutscher und ein Russe, die mich im Gegensatz zu den Sonstigen gefesselt haben. Aber das enthält ein subjektives Urteil; ich wollte sagen: von denen Stücke gespielt worden sind. Nämlich Strindberg, Wilde, Wedekind, Gorki. „Rausch" von August Strindberg . . . nun, man könnte sagen: das ist Mystik. Aber wo fängt Mystik an, — wo hört „Stimmung" auf? Es ist hier vielleicht eine Gebietserweiterung. Die Fäden des Unsichtbaren werden sichtbar, die Poesie des Wahnsinns guckt hinein; es sind Gefühle, die in Dämmerstunden der Seele gefühlt werden; das Unterirdische dieser strahlenden armen Daseinswelt, in der das „Gewissen" doch eine Realität ist — eine nicht wegzuleugnende. Die dogmatische Form des Katholizismus lehnt man freilich ab, läßt sie nur insofern gelten, als Priester auch Gewissensbeamte sind. Aber Reuestimmungen? Stimmungen, wie nachts, wenn man die dunkle Treppe hinaufgeht? Jeder hat sie. Stille, — Jeder. Was bei Ibsen als Seelenmord spricht — im Vorkman, der das Liebesleben vor Jahr und Tag in einer Frau getötet hat; im Rubek, der eine Lebensschuld vor Jahr und Tag an Irene beging; was im Solneß schon vorher durchbrach, in der nagenden Erinnerung an eine Feuersbrunst, an zwei umgekommne Kinder, an einen vorausgegangenen Wunsch: das alles schlurft und pocht und lächelt in „Rausch".

Zuhörer! Hat bei Ibsen ein Wunsch die Kinder getötet? Auch Strindberg gibt den Tod eines Kindes . . . und einen vorangegangenen Wunsch. Die Grenze zwischen Schwachsinn und dem Glauben an Telepathie ist hier ganz klar nicht abzustecken. Aber Strindberg gibt neben dem Kinde eine verratene Frau. Und einen verratenen Freund. Und als Weiberfeind fügt er eine ganz schuldige Frau hinzu, eine Allerschuldigste, ein Leib ohne Seele, die Verbrecherin an sich, die weiß nicht, was Gewissen ist. Astarte: im Glühlicht, in den Spukstunden der Nacht; und wenn der Alltag kommt, eine Dame, die zuletzt niedergeschlagen aufs Land reist. Hier steckt E. T. A. Hoffmann und Poe . . . Aber auch der Verratene ist schuldig! Büßer sind alle! Der Zusammenhang mit anderen Welten wird seltsam, fast unabweisbar gestaltet, wenn Strindberg die Ungeborenen einbezieht, die Wesen im Leibe, an denen Verbrechen begangen sind, die Lebezwitter, die nicht mehr Schleim, nicht mehr Mannessamen und noch nicht Menschen sind, die vor dem Dasein im Dämmer schlafen und schon gemordet werden. Stimmen aus anderen

Reichen, tonlos, mahnend, fragend. Und in diesem oberirdischen Leben trinkt man Champagner, mit der besten Geliebten des besten Freundes, alles geht über Stock und Stein, — und jeder hat einen Mord begangen.

... Strindberg, — Zuhörer —, ist ein großer Maler des Strahlend-Dunklen; seht diese Champagnerszene; seht, wie Mann und Weib dann im Garten sitzen auf der Bank, gleich Adam und Eva, zwei Verbrecher, die Glocke tönt, der Garten soll geschlossen werden! Dies irae! ... Sie half, ein Kind im Leibe töten, ihre Freundin starb daran. Und es hatte mit dieser Freundin eine seltsame Bewandtnis. Tote scheinen zu drohen. Alles geht hier bei Strindberg Hand in Hand: sein Geist beginnt zu schwärmen, Greisenverkalkung im Gehirn, Aberglaube, — doch im selben Zuge, davon ganz lostrennbar, Urgründe der Seele, die Reue-Seite dieses Lebens, letzte Anwandlungen ...

Soll man das verwerfen? Soll man kraftheuchlerisch rufen: wir wollen sonnige, lebensstarke, kühne Menschen, die sich an Erinnerungen nicht kehren? Das ist Unsinn. Wir sind „kühn" und „lebensstark" und „sonnig" und haben doch Erinnerungen! und wenn sie kommen, sind sie Wirklichkeiten. Aus diesem Werk lugt eine Seite des Lebens; nur eine. Aber das Kreuz und den Occultismus abgezogen, bleibt etwas Großes, etwas das stärker mahnt und bewegt als Tolstois Bauerngrobheiten. Das Phantasiehafte wirkt hier mit dem Ethischen; Hoffmann und Poe haben nicht umsonst gelebt; die Technik ..., ja ich weiß, es ist nur Bildertechnik; bloß dramatisierter Roman; nur „Szenen"; — aber wenn es nicht anders sein kann, geht es auch so. Ich spreche, als Zuschauer, kraft einer Erfahrung.

IV.

Kommt Oscar Wilde. Was ist der Kern von Oscar Wilde?

Oscar Wilde ist ein Stilkünstler. Sehr zweifelhaft, ob er mehr ist.

... Bis zu seiner Hinrichtung reicht das englische Mittelalter. Er kam ins Zuchthaus, mußte zwei Jahre Dienst in einer Tretmühle tun, wegen geschlechtlicher Besonderheiten: im vorigen Jahrzehnt. Seine langsame Hinrichtung bleibt der letzte greifbare Akt des Mittelalters.

Sein Trost war ... der Trost aller Vermaledeiten, Allzureifen, Angefaulten und vom Arm einer beschränkten Zeitlichkeit Geschlagenen: Frankreich.

V.

In „Bunbury" tritt Frankreich und England unterschiedlich hervor. Die Form: französisch gearbeitete Verwirrungsposse. Die innere Form aber dieses Humors ist Britentum. Ernste, gründliche, ruhige

Wendungen mit verborgenem Ulk und Blödsinn. Positive Kaltblütigkeit, die rechteckige Ordnung steifer Clowns, wird verzerrt und verhöhnt: aber sie selber spricht unbewußt aus diesem grotesken Humor, kalt gegen alle, nicht mitfühlend . . . wie wenn ein exotischer Zeichner Gestalten und Beziehungen herzlos-ruhig zeichnet unter verrückenden Gesichtspunkten. Er ist hier ein Vetter von Frank Wedekind, sonst lyrischer und snobistischer. Ein Menschenschicksal etwan hängt in so einem Stück davon ab, daß jemand durchaus den Namen Ernst tragen müsse; hierin liegt was Melancholisches, als ob ein Lebenskenner riefe: „Kinder, es ist ja alles so gleichgiltig! Kinder, es ist ja alles im Leben solcher Quatsch!"

Meine Zuhörer, seine Männer sind Windhunde, mit sprunghaften Empfindungen ohne Tiefe; seine Mädchen sind Automaten, Gänse; im Grund erscheinen alle wie unbelebte Kreaturen, kalt groteske Puppen. Und auch die Kunst, nach dem Gefühl Oscar Wildes, kann der Teufel holen, da sie mit ihren wiederkehrenden Erfindungen (Symbole dafür sind: aufgefundene Söhne, Brüder, ausgesetzte Babies, schuldige Erzieherinnen) uns schrecklich langweilt und zum Hohn reizt . . . Es ist romantische Ironie, wenn der Held eine Reisetasche vorzeigt, darin er vor x Jahren auf dem Bahnhof ausgesetzt worden. Hier gehen wieder Fäden zu Wedekind, spätem Sohne der romantischen Ironie, bei dem Unmögliches auf gleiche Art in ulkiger Ruhe gegeben wird . . . Doch ich komme zur Salome.

VI.

Innere Technik: Wilde ist — was wir Neueren alle sind, auch in der Kritik — ein Zusammendränger; ein Herausholer des wesentlichen Moments; ein starker Kristallisator. Hier ist die Art, die für unser drängendes, zusammendrängendes, verkürzendes, zeitknappes Jahrhundert die adäquateste und siegreichste bleiben wird. Wilde gibt einen gedrängten Abglanz der Vorgänge . . . eher als die Vorgänge selbst. Er gibt das zusammenfassende Motiv. Wilde stilisiert. Der Naturalismus gab noch den Schwarm; Wilde, Maeterlinck, Peter Altenberg (von dem Lyriker Stefan George zu schweigen) geben die Symmetrie.

Wilde braucht symbolistische Kunstmittel . . . Wir kennen die Wortsymbole, welche der erste Maeterlinck verwendet, um Stimmungen auszudrücken; Ibsen hat Wortsymbole für den Ausdruck von Begriffen (seltener von Stimmungen). Wilde braucht nun dies Wortmotiv, den Refrain in unerhörter Steigerung. Und er drückt am stärksten hierdurch eine Willensregung aus; das, was ein Mensch von einem andren anstrebt; er zeichnet das Verhältnis zweier Menschen hierdurch, —

indem er alles Sekundäre wegläßt, er gibt bloß den Kern ihrer Beziehungen: durch ein Wortsymbol. Damit wird die Gestalt einprägsam und greifbar. Das ist der Kern von Wildes Technik.

Gewiß steckt in einem ganzen Menschen mehr als diese Hauptlinie, — ausscheiden aber muß der Künstler doch; den ganzen Menschen bringt er nie; es fragt sich nur, wo er anfängt auszuscheiden. Johannes ist ganz Abwehr gegen Salome, von vorn bis hinten, von oben bis unten; er sagt nichts als: Hebe dich weg, Dirne; oder: Dirne, hebe dich weg; so ähnlich immerfort. Damit wird der Zug des Verwerfens gezeichnet. Zweitens: sein Prophetentum, seine Stierheit wird noch primitiver gemalt; man hört ihn rumoren im Keller; raunzen; unterirdisch toben. Und er zerlegt seine Worte nicht, — wenigstens der Hörer zerlegt sie nicht beim Hören, er hat nur das allgemeine und doch erschütternde Gefühl: ja dies Wesen ist ein Prophet von oben bis unten, von hinten bis vorne; — er ist ein Prophet . . . Und, meine Teuren, kommt es denn mehr darauf an uns wissen zu lassen, was der Prophet sagt? oder uns wissen zu lassen, daß er ein Prophet ist? Der Inhalt seiner Prophetismen erschüttert uns vielleicht gar nicht: aber vor der Tatsache des Prophetismus erschauern wir. An die Lehren des Jochanan schiert sich die Gegenwart nicht. Doch wir substituieren, daß Einer Worte sagen könnte, an die wir glauben, mit gleicher Gewittermacht. Kurz: es scheint mir bei solchen Legendengestalten (die uns ja immer entrückt sind) das Wildesche Verfahren des Verdichtens sehr gut; es gibt die Größe solcher Gestalten; sie werden selbst zu einem einzigen Trieb; zerlegen wäre leicht zerkleinern. Wir sollen hier nicht fühlen, woraus sie bestehn; wir sollen nachfühlen, wie sie gewirkt haben.

Wir fühlen es, wir fühlen es. Wir fühlen vor diesem Johannes: Ein Verzückungstier. Ein schrecklich Besessener. Ein Stierer, der nicht rechts noch links blickt; der unten im Kellerloch rumort, schreckliche Worte rumort; ein Gewittermächtiger; halb in blinder Irrsinnsnähe, halb erhabener Gott — kurz: ein Prophet. Und bloß ein Seitenstück gibt es: der stumme Daniel bei Hebbel, eine ähnlich nervenschneidende Gestalt — über welchen der Prophetismus kommt unter den Bethuliern.

Der Rest ist eine Musik. Ein Musikmotiv — nahend, aufschreiend, verhallend.

. . . Was ist der Kern von Oscar Wilde? Er ist ein Zusammendränger, ein Herausholer, und ein Erschütterer. Ein kalter Grundzug, kaum Schmerz zu nennen. Was er gibt, läßt uns erschauern (auch lachen in der Komödie).

Aber wir fühlen doch nicht: du sprichst zu uns. Vielleicht, weil ein

Stück Anordner in ihm lebt. Er ordnet das Erschütternde — und erschüttert. Er ordnet das Lachhafte — und macht lachen. Doch . . . er spricht nicht zu uns. Nicht zum Letzten in unsrer Seele. Genauer: er spricht vielleicht auf Umwegen zu ihm. Es bleibt dennoch ein Spalt, eine Trennung.

Man hat nicht das Gefühl, einen Dichter von erster Selbständigkeit zu finden . . . aber bisweilen ein verwandtes Gefühl.

Und die allerletzte Wahrheit wird sein: . . . Ein Techniker.

VII.

Was war Salome? das Arrangement, zur Erschütterung geworden. Was war Strindbergs „Rausch"? der Poe-ethische Gewissensroman dramatisiert. Jetzt kommt Wedekind mit dem „Erdgeist": es erscheint die bleich und rote Schar seiner Verzerrungen in mattbunter, stiller Tollheit, taumelt durcheinander, begehrt durcheinander, verendet; ein kalter, überirdischer Puppenspieler gibt ulkige Beleuchtung von tragischen Verhältnissen; es wird das Spiel dieses dunklen, komischen und erbarmungslosen Lebens als ein Spiel bewußt.

Man sieht also die Richtung zum Phantasiehaften; eine Kunst neuer Linien. Und Strindberg, Wilde, Wedekind, alle drei sind poètes maudits, der Sache nach. Wedekind und Wilde scheinen als Komiker verwandten Stammes: Nachfahren der romantischen Ironie. Wenn Oskar Wilde Komödien macht, gibt er grotesken Humor, kalt gegen Alle, nicht mitfühlend; eine Zeichnung in verrückenden Linien. Dasselbe hier im Erdgeist. Die einzelnen Szenen im Erdgeist gehn kaum auf Lebenswahrheit: aber das ganze Stück ist eine Lebenswahrheit. So, Zuhörer, liegt der Fall, nicht anders: die einzelnen Szenen gehen kaum auf Lebenswahrheit, — aber das ganze Stück ist eine Lebenswahrheit.

Poètes maudits . . . auch Wedekind sieht im Weib die Verbrecherin: wie sie als Salome erscheint; wie bei Strindberg in der Dame ohne Gewissen. Oder doch anders? — Strindberg spürt Abscheu; Wilde unterirdische Trauer, . . . und Wedekind fast Bewunderung. Fast dämonisches Behagen. Astarte; selbst herzlos ohne Mitgefühl; unter dem Namen Lulu wird sie zur Umwälzerin des Lebens; ein Sinnbild in dem mattbunten Wirrwarr, wo Todesfälle halb und halb eine Quelle des Gelächters werden. Wedekind klagt nicht über Verführung und Untergang der Edlen, wie des wackren Künstlers bei Strindberg, wie des Jochanan bei Wilde: Wedekind sieht nur zu. Er zeigt ein Ferment. Lulu. Ein Ferment auf zwei Beinen, und zwischen den Beinen das Geheimnis der Umwälzung. Nicht so sehr eine Frau als Urheberin des Zerfalls und der Schmerzen . . . mehr als Urheberin kaleidoskopischer

Bilder, wechselnder Bestände; wo, in einer raschen Folge, aus der Vogelperspektive gesehn, das Tragische wirklich fast komisch, das Komische gelegentlich mit einem Anflug von Tragik erscheint. Er selber mit verschränkten Armen . . . sieht zu.

Noch das Wiedergeben dieser geschauten Dinge nimmt er wenig ernst, er schludert sie hin. Und bei alledem bleibt nur zu wiederholen, was ich vor Jahr und Tag von ihm schrieb: er ist unter den humorhaften Dichtern in Deutschland heut der erste.

Ich kann bei ihm nicht stehen bleiben. Die Zeit drängt.

VIII.

Maxim Gorki . . . Neben den Neu-Phantastikern kein Nachklang des Naturalismus. In den „Kleinbürgern" steckt ein leiser, fast mürrisch-ironischer Humor. Er gibt das Träge . . . nicht nur des Alltags: sondern des russischen Alltags. Doux pays! Die Gestalten tun ihm wohl nicht einmal leid. Das Wort „So ist das Leben" wird hier auf eine recht einseitige Art erfaßt. Ohne ein Hinübertragen; ohne die Ahnung von Glanz; ohne den Flug einer ernsten Genießerseele. Unten drunter oder zwischendurch ein unausgesprochener Anteil, ein Zusammenkneifen der Lippe . . . Ein Selbstmordversuch wird hier zu einer Magenverbrennung, zu einem kleinlichen, ironievollen Vorgang. „Kämpfe" zwischen Vätern und Söhnen mit Ironie betrachtet; ohne Glauben. Was Flaubert im größten Roman versucht hat (Education sentimentale), ein Durchschnittsleben, einen unbedeutenden Menschen zum Mittelpunkt zu machen, das versucht Gorki recht klein im Drama. Schattenmenschen! Ein Vogelhändler und ein Kirchensänger allein sind liebreich behandelte Stromernaturen. Mich fesselt die Betrachtung des Werkes, weil Gorki ersichtlich dort hält, wo Hauptmann längst gewesen ist. Nicht sowohl tragische Zustände als unleidliche Zustände . . . wie in dem gewaltigeren „Friedensfest", wenn die Ofentür zugeschlagen wird. In Summa: der Alltag, verschärft durch Rußland. (Doux pays.)

Aber, meine Lieben, ein Stück birgt nicht die Weltanschauung eines Dichters. Es birgt nur die Weltanschauung eines Stücks.

Damit wäre jedenfalls der Schwede, der Brite, der Deutsche, der Russe gezeichnet, welche vier neben Hauptmann und Maeterlinck am stärksten gewirkt. Alle vier sind keine Wegweiser. Sie zeigen nur das bunte Gewimmel; jeder mit andren Farben; jeder mit andrer Haltung.

Sie sind aber so ratlos wie unser Zeitalter. Lachende, verzweifelnde, erschauernde, mürrische Köpfe eines Übergangszeitalters.

. . . Und auch Gorki, wennschon nicht so gewerbsmäßig, ist im letzten Grund ein poète maudit.

IX.

Wildenbruch nicht. Zuhörer, — das Ideal eines Berichtes, sofern es bisher nicht erreicht worden, soll jetzo doppelt eifrig angestrebt werden. Nur Wildenbruchs Gegenstand, nicht seine Art wechselt. Unverwehrt lediglich sei dem Berichterstatter, die Vorgänge des „Königs Laurin" der Reihe nach zu billigen. Amalasuntha will ihr Volk mit Justinians Volk einen; schön. Justinian will Amalasuntha heiraten; schön. Justinian heiratet Theodora; schön. Amalasuntha läßt sich töten; schön. Mit dem dunklen Zwerg Laurin verglichen wird der Kaiser von Byzanz, dieser hängenden Gartenstadt, einer milden, über Inseln und Hügel zerstreuten Siedelung bei den „Süßen Wassern" von Eyub, man fährt dorthin per Kaik, welches der Name für ein sehr schmales Boot oder Seelenverkäufer mit einem einzigen Ruder ist, oben auf der Höhe liegen die alten arabischen Friedhöfe, vermorschte Grabsteine, tausend und abertausend, zwischen Cypressen, man sieht Asien und Europa, auf dem Grab eines Mannes ist immer ein Turban eingemeißelt, leise Winde spielen, es herrscht Zauberfrieden, kein Ton regt sich. . . Es ist ein Lärm in dem Stück (o meine Abirrung). Auch mancher Schwung und manche Lyrik. Platen sprach von „einer großen Tat in Worten" . . . und ich will rasch über Philippis Drama „Das dunkle Tor" berichten., weil es einen Berührungspunkt durch den Lärm bietet; ohne jedoch von einem Poeten zu stammen. Ich muß den sachlichen Bericht von 1903 zu Ende fretten. Ein Kommerzienrat droht sich zu töten, fünftausend Arbeiter drohen getötet zu werden, ein schlechter Mensch hat früher jemand in einem Tunnel getötet, er wird jetzt zusammen mit dem Vater des Getöteten getötet, der Tunnel kracht zusammen; solche Stücke werden recht gern gesehn — von dem körperstarken Publikum des Hoftheaters. Um wieviel edler ist die Theatralik Schönherrs im „Sonnwendtag". Zusammenprall des finsteren Stocktirols mit den jungen Lichtbringern, Heimatstöne, Bauerntum, Brudermord. Gewiß mehr Effekte als Affekte. Schönherr besitzt Einiges, um dessentwillen man sich scheut, ihn als hoffnungslosen Macher abzustempeln. Wer weiß, eines Tages . . . (denkt man). Bürgschaft wird nicht geleistet . . . Schlankere österreichische Reize, Novellengenre, Hauptstadt gibt „Der Gemeine" von Felix Salten. Kasernenluft, Volkssängertum; auch Theaterzufälle.

Hermann Bahr, der dritte Österreicher, gab den „Krampus". Sehr fein (sagt man zuerst) . . . so etwa dramatischer Felix Poppenberg. Das Stück ist ganz achtzehntes Jahrhundert; also Zeitton; also Feinschmeckerei. Aber nein! es ist viel Grobschmeckerei darin! es ist viel Breite darin! es ist nicht blos Goldoni, es ist auch Frau von Weißen-

thurn darin. Und mein Zweifel: Hat er gemalt, wie damals das Leben war? oder hat er gemalt, wie damals die Litteratur das Leben gemalt hat? Ich glaube das Letzte. Schließlich kommt alles auf eine Rolle hinaus. Auf den Krampus, auf den Sonderling, den Selbstling, den Tyrannen, den spitzen, grotesken, mit der Nachtmütze, mit der Gicht, mit dem Mißtrauen, mit dem Hinundherfahren (Rossinische Musik!). Als hätte Bahr im Schaffen nicht an ein menschliches Urbild gedacht, sondern . . . an den Schauspieler Novelli?

Lemaitre schrieb seine Komödie „L'âge difficile" im Hinblick auf Coquelin, — „on me pria d'écrire une comédie où il tiendrait le principal rôle. Je me dis, tout naturellement: — Tirons notre sujet de la personne même de M. Coquelin". Ähnlich wohl Bahr . . . Vielleicht auch Felix Holländer und Lothar Schmidt, Verfasser von „Ackermann". Naturalistisches Genrebild des betrogenen Geizigen. Die Handlung berührt sich mit einem Roman von, wenn ich nicht irre, Tovote, „Der Erbe". Ein Mann will einen Sohn, seine junge Frau gebiert ihn dank der Mitwirkung eines Studenten. Bei Holländer und Schmidt wirft der Geizige, nach erfahrenem Zusammenhang, allen Besitz ins Feuer; man hat das konvulsivische Schlußbild einer italienischen Novelle, „Die Habe", wo der Geizige vor dem Tod alles Erreichbare vernichtet. Das Stück der beiden Verfasser ist flüchtig gebaut, immerhin wirksam und klar.

Bleibt das rein muntere Gebiet. Eine Schnurre von Reuling. „Der Schatzgräber". Ein Bauer sperrt vor der Frau sein Bett. Er wird um vieles Geld, fast um die Frau betrogen, doch im letzten Augenblick . . . Wenig Vorzüge, einige Lüstelei, — eine Gleichgiltigkeit. Fulda schrieb „Kaltwasser". Man denke sich etwan die Bewohner einer Kaltwasserheilanstalt von Wedekind gezeichnet — rücksichslos: eine Wahnsinnigengesellschaft; humorhafter Lebenstiefsinn . . . Fulda gibt bürgerliche Späße, nicht Hoffmannsche; ein Musiker trifft seine ehemalige Frau dort, im Handumdrehn vereint man sich, im Handumdrehn soll es die Hörerschaft glauben, — nur gegen sie ist er rücksichtslos. Blumenthal und Kadelburg . . . Aber nein. Alle brauchen nicht erwähnt zu werden; der Überblick ist ohnedies gegeben, — insonders, wenn ich Max Bernsteins Schauspiel „D'Mali" noch am Schluß genannt habe. Eine Mädchenverführung. Schusterstochter, Landgerichtsdirektorssohn. Alles jus auf seiner Seite, alles Recht auf ihrer. Er verläßt sie (und wem es just passieret, der bricht das Herz entzwei). Gewiß eine Kopfarbeit, aber menschliche Regungen brechen durch. — — —

. . . Dies war der Bericht über die erste Hälfte des Winters 1903. Anwesende! der Bericht über die zweite erfolgt in etlichen Monaten, so Gott uns allen das Leben schenkt . . .

X.

— —

— — — Der Schriftsteller machte den Schlußpunkt. Er ging zum Schrank, sich umzuziehn, fuhr zur Bahn und sprach am Schalter: „Zweiter, Eyub, . . . oh, Rückfahrkarte nach Nebelwitz!“ Und er sang bauchrednerisch: . . . ernste, milde, träumerische, unergründlich süße Nacht . . .

1903. 1. Februar.

Rückblick auf 1901

Georg Hirschfeld. Schlaf. Tolstoi. Fulda.

I.

Der Winter ist aus. Man geht nach Marseille; nach Genua. Nach Puebla de Hijar. Nach Laubegast, nach Schreckenstein. Nach Avignon. Es flieht der Zauber, der im Abendschein erhellter Räume niederschwebte. Schöne Haare! Wie ein Dach über den frevelhaften Reizen der jungen Brust. Flammenkelche verblassen. Süßer Wahnsinn in der Ferne. Milde Lüfte wehn; Vögelein singen in Friedenau, in Tempelhof. Einst hatt' ich deine Seele ganz, du kleine Prinzessin im Strahlenglanz. Du flötest: „Ich hab' nach jenen Stunden den Weg zu meiner Mutter gefunden.“ Deine Mutter ist ein falsches Weib, sie lebt und liebt zum Zeitvertreib. Einst hatt' ich deine Seele ganz, du kleine Dirne im Strahlenglanz. Musik erklingt; lange nachdämmernd. Mit der Locke steht Einer am Pult; mit der Locke sitzt Einer am Flügel; eine Greisin kräht: „O hätt' ich ein Wämslein und Hosen und Hut!“ Lichter, Menschen. Die A-dur-Symphonie, in leisem Schritt, mit leise tupfenden Tönen, ruft das Ernste und Gefaßt-Humorhafte unsres Schicksals. Alles versinkt. Schneespaziergänge liegen weit zurück. Und Du? Ist es verweht, dein wehendes Haar, — Briefträgerstochter, leuchtende, freche? Der Winter ist aus. Man geht nach Marseille; nach Genua.

II.

Einen Blick sendet noch der Mensch zurück. Mein Amt auf Erden war, gegen die Dramatiker zu kämpfen. Aufzupassen hab' ich, daß Keiner falsche Monologe macht. Gott hat mich eingesetzt, jedes Beiseitesprechen zu verhindern. Wenn einer unecht ist, hab' ich zu sagen: unecht ist er. Wenn aber jemand ein Zwerg ist, hab' ich zu sagen: ihm fehlt der Ewigkeitszug.

Wagt wer direkte Charakteristik statt indirekter, den ich nicht brandmarkte? Eingesetzt bin ich.

III.

G. Hirschfeld gab sein lässigstes Stück. „Der junge Goldner." Der Held ist Kritiker. Über ihn sucht ein schlecht Kritisierter die Sperre zu verhängen. Hirschfeld nahm ein tatsächliches Geschehnis . . .

Er unterlag, weil er keine Distanz hatte. Weil der miterlebte Vorgang auf ihn wirkte, und er sorglos war, das müsse gleichfalls auf andere wirken. Weil er die augenblickliche Bedeutung mehr als die etwan allgemeine herausgriff. Weil er nicht formte, was an Allgemein-Wichtigem noch in diesem unwichtigen Fall ruht. Er projizierte nicht. Am Schluß der Agnes Jordan hat er die Schwägerin und den Bruder vorgeführt, ihm nahe Menschen, ohne sie Fremden anteilswert zu machen. Deshalb verstimmten diese Szenen. Jetzt wirkt sein ganzes Stück wie sie. Kurz: die mangelnde Distanz war sein Verderben.

Der Verrissene heißt im Stück Jansen. Er versucht zum Nachteil des Kritikers eine, wie es im Stück heißt, „ganz gemeine Pression". Jansens Unanständigkeit ist nicht ausgewachsen und tragisch; es ist die Unanständigkeit der Gerupften, Halbängstlichen, der Kanarienvögel. Er wirkt auf Rosenberg ein, Theaterdirektor, Freund des Kritikers.

. . . Hirschfelds Arbeit bekommt nun den kleinen Zug. Den Augenblickszug. Der Kampf des Helden geht mit Nachdruck wider Jansen, — der Kritiker „steht aufgerichtet, bleich, in starrem Fanatismus". Gott bewahre, — man schüttelt den Kopf. Die wesentlichere Erfahrung ist ihm wohl der Befreundete, der umfällt, nicht ein Kritisierter, der sich rächen will. An diesem nachdenklichsten Punkte geht das Werk vorbei.

Der Befreundete (im Stück) bekennt sein Unrecht.

Was für ihn und die andern Römer bleibt, ist die Erinnerung: vor einem Jansen ins Mauseloch geschlüpft zu sein. Und die Aussicht: daß eines Tags etwan ein Dichter kommt, ihre Schwäche zu verewigen, dem kompakt Majorisierten aber in einem, wennschon durchfallenden Stück die Palme zu reichen.

Etsch! Écoutez le poète! Écoutez le rêveur sacré!

IV.

Aus dem Vorstehenden ergibt sich, daß ich nicht maßgebend sein kann für die Beurteilung dieser Arbeit: als ein Kritiker, dem schon ähnliches widerfuhr. Dem Dichter fehlte die Distanz zum Stoff; dem Kritiker fehlt sie zum Stück. Immerhin rafft er sich zusammen; sagt nach bestem Wissen, es sei das leerste und mißlungenste von allen Werken dieses Schriftstellers. (Besonders der Held ist windig.)

. . . Doch scheut er sich nicht, Folgendes zuzufügen. Im Vater des Helden liegt sehr Schönes, wohl nicht nur für Beteiligte. Dieser hohe Sechziger, ganz liebendes Familienhaupt, zermürbter Redakteur, der einst in Chemnitz einen Patroklos spielen ließ, durch Jahre das Joch trug, — schließlich aber, meine Teuren, für die Freiheit erwacht und gegen die Banausen kämpft: herrlich ist er. Ja, es rührt an die Seele, wenn der Greis vom Tisch aufsteht, in Gedrücktheit, und aus dem Innersten sagt:

„Man muß protestieren."

V.

Wär' ich maßgebend, ich bekämpfte einige Rezensionen. Fritz Goldner hat ein Drama verfaßt. Jemand schrieb: vielleicht war es schlecht. Und: der streite nicht für ein allgemeines Gut, sondern für sich. Für sich? O Sodom, Babylon und Gehenna! Tell mordete bekanntlich Geßlern, weil einem fremden Kinde der Apfel auf den Kopf gelegt war. Kohlhaas empörte sich bekanntlich, weil fremde Gäule verschwunden waren. Julius Harts leuchtende Sachlichkeit rührt mich zu Tränen. Keusch sein; diskret selber darauf hinweisen; in Zurückhaltung bloß, aber auch bloß für die Andren schaffen, ihre Werke mit Idealismus beschauen, der Leib förmlich besät mit Bethlehemorroiden, das sittliche Bewußtsein auf der linken Handfläche: verehrungswürdig ist ein solches Schauspiel. Mein Taschentuch!

Vergeßt nicht, daß die sogenannte Sittlichkeit auch zum Nutzen des Einzelnen da ist; daß sie ja aus dem Bedürfnis vieler Einzelner entsprang; daß nichts daran liegt, wie groß der Gegenstand eines strittigen Rechts ist; daß alles daran liegt, wie groß er für den Kämpfer ist; daß es gleichgiltig im bestimmten Fall ist, ob das Stück faul oder gut war; daß es gleichgiltig ist, ob die Kohlhaasischen Pferde billig oder teuer waren; kurz: daß eine Rechtsfrage zur Erörterung steht, nicht sowohl eine Kunstfrage.

Wär' ich maßgebend, ich schriebe noch einiges. J. Hart schilt den Kritiker in der Komödie gehässig. Er ist es nicht. Er mag es ruhig sein. Bloß wünsch' ich ihm: er sei nicht versteckt gehässig; er sei nicht sittlich gehässig; er sei nicht nazarenisch gehässig; er sei vielmehr ganz frech gehässig. Er gebe als Kritiker (was uns recht himmlisch dünkt): die Kritik des Hasses und der Liebe, temperiert durch historische Gerechtigkeit. Davidsbündlerkritik, die gleich dem biblischen König zwei Werkzeuge liebt: die Schleuder und die Harfe. Er krieche nicht in den Autor hinein: sondern stelle der Persönlichkeit des Autors die eigne gegenüber. Er mühe sich in allen Unternehmungen, das beste Deutsch in Deutschland

zu schreiben. Und er mühe sich, über ein Kunstwerk nur durch ein Kunstwerk zu richten.

Gehässig mag er sein.

VI.

. . . Das Theaterstück, ohne dichterische Ausschweifung, von besseren Literaten gemacht, war ein Merkmal dieses Winters 1901. Die beiden Kramer, der Alte und der Junge, haben durchaus keine Verwandten. Ein Kleinbürgertum der Dichtung gewinnt an Raum. Sie nehmen das Feuer vom Altar in die Küchenöfen. Daneben blüht ein neuer Spezialismus. Vom Rosenmontag sprach ich früher. Noch viel gröber ist Otto Ernst, der nicht Offiziersitten, sondern die Volksschule bearbeitet. Dieses Verräterchen wälzt sich im Spießertum . . . Max Dreyer richtet seinen Ewigkeitsfernblick auf die Siegesallee. Er verdammt kgl. Hochschulen für bildende Kunst. Dreyer hat das fatale Format; zureichend geschickter Bau. Plattdütsche Trautheit zwischendurch. Er ist der geborene evangelische Schriftsteller.

Welch ein Phantast, gegen sie alle, bleibt der Sudermann des Johannisfeuers. Er sprießt auf, wo die Gartenlaube geschlechtlich wird. Er verschmäht kleine Temperiertheiten. Lernt von ihm.

Dreyer ist der Chef der Handwerkerschule.

VII.

Auch neue Gründungen wie Wolzogens Überbrettl hatten den kleinbürgerlichen Zug. Das Überbrettl dachten wir uns überlegen, kämpferisch. Ist Herr von Wolzogen ein Europäer? Jawohl doch. Er hat, obschon von Adel, in der Kunst sehr die Witterung des Mittelstands. Er schuf eine Anstalt für diesen.

Der Geheimbund „Schall und Rauch" wirkte Bedeutenderes. Gab köstliche Parodistica.

Gegen das Mittelständige wollte Zickels Secessionsbühne fechten. Sie brachte die Komödie der Liebe, das Gewagteste von Maeterlinck, den Hofmannsthal mit der feinen Egoistenkunst, wo sie weicher, ausgekleideter, voller und wärmer in dem Gedicht vom Toren auftritt, stellte Wassermann vor, gab Courteline, aber nicht Wedekind. Grausenvoll, ein nächtiges Raubtier mit starren Augen, lugte im Hintergrund ein mystischer Dalles. Auch sie landete beim Spießerstück.

Immerhin: sie hatte protestiert. (Man muß protestieren.)

VIII.

Der übergangene Schulnaturalismus kam einmal zum Wort mit Schlafs Ölze. Spiegelt er die Wirklichkeit? Der wirkliche Ölze ist größer als bei Schlaf. Bei Schlaf wird der Abgrund provinziell, der

Mord hausbacken. Schlaf ist ein Versuchskünstler. Ihn umstrahlt die dunkle Gloria der Schlemihle. Seinem grundsätzlichen Mut haben wir jedenfalls zu danken.

Schlaf kommt nicht zur Größe vor Überfluß an kleinen Bestandteilen; Björnson kommt nicht zur Größe aus Mangel an kleinen Bestandteilen. Er gibt Felsstürze, Dynamitexplosionen. „Über unsere Kraft", zweiter Teil, brachte die stärkste Theaterwirkung seit 1894. Björnson sieht nur Umrisse. Er enthüllt am sozialen Kampf nicht die verborgenste Seele der zwei Widersacher: er zeigt vor allem die Gefahr des Zusammenstoßes.

Beide wurden aufgeführt von Paul Lindau. Auch Schlaf, den Lindau vor elf Jahren bekämpfte. In der Zeitschrift „Freie Bühne" vom 16. April 1890 riefen Schlaf und der nebensächlichere Holz ihm zu: „Scheemste Dir denn janich?" Auch Wagners Bedeutung habe Lindau zu spät erfaßt. „Jenau so wird't dir nu in deine ollen ehrwirdjen Dage ooch wieder mit den sojenannten Naturalismus jehn .... Dir Aas kenn' ick doch?"

Die Zeit verstreicht. Brahm redigierte 1890 diese milden Sätze.

IX.

Die Macht der Finsternis war eine sichere Nummer von der Freien Bühne her; Brahm spielte sie.

... Das Korrektiv für diesen Tolstoi scheint mir Ibsen. Was der alte Akim sagt, sind Ur-Grundsätze des Gewissens. In einer zerklüfteten, in einer Neues gebärenden Zeit so grundlegende und simple Dinge zu gestalten: darin liegt die Macht des Stücks. Für Westeuropa mit Ibsen hat es aber keine Geltung. Im Beginn wird ein Mädchen verführt und verlassen. An diesem Seelenmord geht Tolstoi vorbei. Zwei wirkliche Morde macht er zur Hauptsache. Soll man uns predigen: zerquetscht keine kleinen Kinder, vergiftet keine Ehegatten? Man soll es nicht. Die Einfachheit eines gewissen Barbarentums mag zu bewundern sein. Rußland ist ein merkwürdiges Land an Klima, an Zurückgebliebenheit. Ibsen blickt wohl mit ethnologischen Augen auf dieses Stück. Ich kann mir nicht helfen: es ist recht schön, primitiv zu sein; es ist aber noch viel schöner, sehr differenziert zu sein.

X.

Also wir sahen Kleinbürger; wir sahen neue Gründungen; wir sahen den alten Naturalismus; wir sahen Fremde: den einen von tönerner Größe, den andern von skythischer Stumpfheit; wir sehen jetzt L. Fulda, der muntere, adäquate Verse macht. Er schrieb die erfolgreiche „Zwillingsschwester" unter dem Flügelrauschen seines Vogels, der ein Kanari ist; sodaß er hinter Cajetan von Münch-Bellinghausen (und dem falschen Spanierlustspiel) nur wenig zurückbleibt.

Von allem, was der deutsche Winter brachte, reicht nichts an die große Linie, die zum Sarg Arnold Kramers führt. Hiernach aber wird der Schleier der Beatrice zu nennen sein. Über beides ist anderwärts gesprochen worden.

XI.

Winter, ade . . . Rückblick auf einen Winter ist kein Rückblick auf einen geistigen Abschnitt. Also darf man zwar feststellen, daß äußerer Reichtum herrschte; daß eine Vermehrung der Arten sichtbarer war als eine Steigerung der Werte; daß ein Sinn für das Spießertum durchbrach; daß glückliche Jahre anders aussehn. Aber man darf nichts folgern auf die Entwicklung im Großen. So ein Überblick ist ein Zusammenfassen aus Ordnungsliebe. Die Entwicklung kann verschieden sein von dem mäßigen Stand in zufälligen sechs Monaten.

— —

. . . Dies hinlänglich unterstrichen, packt man ein, weht mit dem Taschentuch und reist nach Süden.

Nach Marseille; nach Genua.

1901. 1. April.

Anhang

Technik des realistischen Dramas

Das folgende System der realistischen Dramentechnik ist in den Anfängen der Bewegung niedergeschrieben. Es erschien 1891, in der Vossischen Zeitung. Dieser junge Versuch, die technisch neuen Phänomene zu prüfen, sie zu begründen oder anzufechten, enthält Punkte (etwa die Darlegung über den Monolog), die keines Kampfes mehr bedürftig sind.

Drei Lustren vergingen; eheu, fugaces, Postume, Postume, labuntur anni. Staunend liest der Verfasser, wie es nötig war, Dinge klarzustellen, die heute das Durchschnittspublikum erster Aufführungen am Schnürchen hat.

. . . Über den Monolog-Abschnitt hinaus enthält das System Punkte, die unabhängig vom realistischen Drama Geltung haben: für das Drama.

I.

Was zeigt eine Gegenüberstellung der neueren Romantechnik und der neueren Dramentechnik?

Der Roman hat für seinen neuen Inhalt keine neuen Formen geschaffen. Nur scheinbare Ansätze hierzu sind vorhanden. Nicht in Betracht kommt die Methode, innere Vorgänge nur in ihren äußeren Wirkungen zu zeigen: sie ist trotz allem theoretischen Lärmen noch in keinem einzigen Roman durchgeführt worden. Hie und da aber strebt man danach, die Romanhandlung grade so darzustellen, wie sie von einer bestimmten Person des Romans wahrgenommen wird; alle Ereignisse vom Standpunkt eines und desselben Menschen zu schildern, welcher im Zentrum der Begebenheiten steht. Der Grund für dieses Verfahren ist neben dem Streben nach größerer Einheitlichkeit das Streben nach größerer Wahrscheinlichkeit: man hält es für wahrscheinlicher, daß der Schriftsteller seine Bekanntschaft mit den geschilderten inneren und äußeren Vorgängen einer einzigen Person verdankt, als daß er, eine Art von diable boiteux, durch die Zimmerdecken vieler Wohnungen und die Schädeldecken vieler Menschen blickend sich die genaue Kenntnis örtlich getrennter und gleichzeitiger Ereignisse verschaffen könnte. Der günstigste Fall vom Standpunkt dieser rationalistischen Erwägung wäre also der, wo die wahrnehmende Romanfigur und der Erzähler eins sind: der Ichroman, dessen Technik auch Spielhagen als die glaubwürdigste aller möglichen

gepriesen hat. Aber diese beiden Formen zentralisierender Romantechnik sind uralt, und unter den Führern des modernen Realismus zeigt Dostojewsky im Raskolnikow weder die erste noch die zweite, — Zola vollends bietet in jedem Werk ein Musterbeispiel ausgedehntester Dezentralisation.

Ein wenig anders liegen die Dinge auf dem Gebiete des Dramas. Hier ist mit dem veränderten Gehalt eine einzige große Umwandlung des Gefäßes zwar gleichfalls nicht eingetreten. Aber kleine Veränderungen haben stattgefunden, augenfälliger, wichtiger und zahlreicher als beim Roman. Und im Gegensatz zu ihm ist es hier gerade der führende Geist Ibsen, welcher die Veränderungen zur Tat macht. Es handelt sich auch hier zum Teil um Dinge, die schon früher vereinzelt auftraten; aber wenn sie das neurealistische Drama nicht zum erstenmale anwendet: es wendet sie zum erstenmale in einer bestimmten Kombination an, und es macht ihre Anwendung zum Grundsatz.

II.

Zwei Prinzipien beherrschen die neue Technik. Das eine kennzeichnet sich durch das Streben nach Realismus: die Art, wie sich die Vorgänge auf der Bühne abwickeln, soll der Art des wirklichen Lebens nahekommen. Das zweite Prinzip steht mit dem Realismus in gar keinem ursächlichen Zusammenhang. Es ist eine Begleiterscheinung des realistischen Dramas, nicht eine Folge seines realistischen Wesens. Dennoch kann es bei einer Untersuchung der Technik des realistischen Dramas nicht ausgeschieden werden: beide Prinzipien sind in der Kunstübung der Führer untrennbar. Untrennbar in der Praxis: in der Theorie sind es getrennte Welten. An einem gewissen Punkte stoßen sie auf einander zu einem Kampf um Dasein oder Untergang. Ich versuche diesen Punkt aufzuzeigen ...

Zuerst eine Antwort auf die Frage, welche Seiten der neuen Technik aus Gründen des Realismus entstanden sind. Eine Eigentümlichkeit negativen Charakters, die hier sofort in die Augen springt und die wichtiger ist, als sich vorschnelles Laientum träumen läßt, ist der Wegfall des Monologs. Ist diese Erscheinung etwas Zufälliges, oder ist sie auf ein bewußtes Streben zurückzuführen? Eine Entscheidung im Sinne des zweiten Teils der Frage ergibt sich mit Notwendigkeit dann, sobald erwiesen wird, daß die realistische Dramatik den Monolog selbst da, wo er aus technischen oder inhaltlichen Rücksichten unvermeidlich scheint, umgeht und durch etwas anderes ersetzt. Das ist der Fall, das Ersatzmittel ist die Pantomime.

In der „Frau vom Meere", in den „Stützen der Gesellschaft" findet sich überhaupt nichts Monologartiges. In „Gespenstern" aber ist eine merkwürdige Szene enthalten. Der Pastor hat eine Unterredung mit

Regine, und die lebensfrohe Tochter des Kammerherrn setzt ihm zu mit ihren koketten Annäherungen, so daß der Vortreffliche, ein wenig erstaunt, sie bittet, Frau Alving zu rufen. Bis Frau Alving kommt, bleibt der Pastor allein auf der Bühne. Jeder Schablonendramatiker hätte Herrn Pastor Manders jetzt vor sich hinreden lassen: „Ein eigentümliches Mädchen, diese Regine . . . Ich hätte ihr das gar nicht zugetraut! . . . Einen Augenblick schien sie mir wirklich gradezu gefährlich zu sein . . . Doch — vielleicht täusche ich mich in ihr; man soll über seine Nebenmenschen nicht vorschnell urteilen . . . (Nach einer Weile:) Sieh da, was hat Frau Alving hier für unchristliche Zeitschriften?! . . .“ — usw. usw. nach der bekannten Melodie. Bei Ibsen findet sich nichts als einige szenische Andeutungen: „Pastor Manders (geht ein paar Mal im Zimmer auf und ab; steht dann einige Augenblicke mit den Händen auf dem Rücken im Hintergrunde und sieht in den Garten hinaus. Darauf kommt er wieder an den Tisch, nimmt ein Buch und sieht das Titelblatt an, stutzt, sieht dann noch mehrere an) „Hm, — ja, ja“ — da erscheint Frau Alving.

Offenbar hat hier der Dichter den Monolog mit vollster Befliſſenheit vermieden. Und auf durchaus gleichgeartete Fälle stoßen wir bei Dramatikern, die von Ibsen beeinflußt wurden. Strindberg läßt im „Vater“ ein notwendiges szenisches Alleinsein der Laura durch die Tätigkeit stummen Geldzählens ausfüllen, und er greift weiterhin lieber zu dem Verlegenheitsbehelf, die Großmutter aus dem Nebenzimmer nach einer sehr belanglosen Tasse Tee rufen zu lassen, als daß er seiner Heldin in dieser Situation Worte in den Mund legt. In dasselbe Kapitel gehört der Köchin Christine lautloses Hantieren, während sich Fräulein Julie mit ihrem Geliebten im Tanze weidet. Am auffallendsten aber ist die Scheu vor dem Monolog bei Gerhart Hauptmann, der im „Friedensfest“ sechzehn Zeilen lang Vorschriften erteilt für eine stumme Solopantomime des verbissenen Spötters Robert. Nicht nur die verschiedenartigsten Empfindungen sollen hier zum Ausdruck kommen — das erregte Schwanken Roberts, ob er Frau Buchner nacheilen soll oder nicht, darauf ein stumpfsinniger Gleichmut, der sich in resigniertem Tabakrauchen kundtut, dann wieder eine Stimmung voll verzweifelten Hohns, die ein bitteres Auflachen beim Anblick des Christbaums verrät: — sogar Tatsachen will der Dichter durch diese Geberdensprache dem Zuschauer vermitteln, Tatsachen, die bis dahin unbekannt waren und jetzt als erregendes Moment in die Handlung eintreten, wie die Leidenschaft Roberts für Ida: Robert muß eine Handarbeit der künftigen Schwägerin ergreifen und küssen, um seine Gefühle für sie anzuzeigen . . . Aber auch Dramatiker, die nicht von

Ibsen abhängig sind, zeigen die gleiche Scheu vor dem Monolog; die nicht nur ein Erbteil germanischer Autoren ist. Das beweist ein flüchtiger Blick auf die letzten Arbeiten des jüngeren Dumas. Die Ursache einer so allgemein auftretenden Erscheinung ist überall die gleiche. Sie liegt in dem Streben nach Wahrheit; einfach deshalb duldet der realistische Dramatiker keine Selbstgespräche im Drama, weil Selbstgespräche im Leben nicht gehalten werden.

Werden sie das nicht? . . . Unter Umständen doch. Unter Umständen gestattet darum auch der Bühnenrealist den Monolog. In zwei Fällen. Entweder es handelt sich um primitive Äußerungen, wie sie jedem gleichwie gearteten Menschen beim Alleinsein entschlüpfen können: ein solcher Fall ist gezeigt worden. Oder die Gestalten, denen ein Selbstgespräch in den Mund gelegt wird, sind ihrem Charakter oder ihrer augenblicklichen Verfassung nach wirklich angetan, etwas derartig Ungewöhnliches zu tun. Warum soll ein Wahnsinniger nicht mit sich selbst reden? Warum also soll Strindberg aufhören Realist zu sein, wenn er seinen wahnsinnigen Rittmeister mit sich selbst reden läßt? Oder warum Gerhart Hauptmann, wenn er Helene Krause nach der Flucht ihres Geliebten in fürchterlicher Aufregung entsetzte Worte hervorstoßen läßt? Hjalmar Ekdal darf in halb bekneiptem und seelisch zerrüttetem Zustande, auch wenn er allein ist, sehr wohl einige Flüche gegen Relling murmeln, und wenn auf Rosmersholm Frau Helseth hin und wieder monologisiert — alte Weiber pflegen so zu tun — so hat auch das eine psychologische Berechtigung. In „Nora" steht Ibsen noch nicht auf der Höhe dieser Technik; aber es läßt sich nicht verkennen, daß die Größe seiner Abneigung gegen den Monolog in direktem Verhältnis steht zur zeitlichen Annäherung seines Schaffens an die Gegenwart.

III.

Der Monolog im herkömmlichen Sinne also — das künden alle Zeichen — soll fallen. Was wird dabei verloren werden? Gustav Freytag sagt, der Monolog vertrete das lyrische Element im Drama. Das wird kaum wahr sein; ich wüßte nicht, wo in dem kühl reflektierten Mordplan Franz Moor's das lyrische Element steckt. Aber, der Monolog scheint für die Äußerung geheimer Empfindungen das einzige Mittel im Drama. Er scheint es wirklich nur; er ist es nicht. Zunächst vermag er überhaupt kein treues Abbild innerer Vorgänge zu geben. Ganz abgesehn von der Tatsache, daß man nicht laut zu denken pflegt, begibt sich der menschliche Gedanken- und Empfindungsverlauf mit so reißender Geschwindigkeit, daß man an inneren Vorgängen in einer Minute mehr erleben, als in einer halben Stunde aussprechen kann; das Wort vermag

mit dem Geiste nicht Schritt zu halten. Und dann — warum sollen innere Begebenheiten nicht anders als gerade durch den Monolog ausgedrückt werden können? Warum nicht in der von Otto Ludwig geforderten Art, daß innerhalb des Gesprächs eine Reihe von psychologischen Zügen unabsichtlich zum Ausdruck kommt, daß man an den „Geberden der Rede" merkt, was in der Person vorgeht? Wozu ein Verfahren auf Kosten der Wahrscheinlichkeit wählen, wenn man das gleiche Ziel auf einem besseren Weg erreichen kann? Immerhin — man wird hier stürmische Einwände erheben. Man wird an die großen Werke großer Meister erinnern. Man wird (um bald den stärksten Treffer auszuspielen) auf den Faustmonolog hinweisen, auf die Monologe Hamlets und vernichtende Fragen stellen. So wundersam erschütternden Verkündigungen des menschlichen Herzens wagt man das Recht des Daseins zu bestreiten? Man will es unmöglich machen, daß Ähnliches je wieder eine Stätte im Drama finde?

Im Drama? Es handelt sich nur um das realistische Drama! Daß das andere mit anderm Maßstabe zu messen ist, mit einem weniger rationalistischen, ist selbstverständlich: wo ich neun Unwahrscheinlichkeiten habe, nehme ich eine zehnte mit in Kauf. Begebenheiten, die zeitlich weit hinter uns liegen, können wir fast niemals ganz realistisch darstellen: das realistische Drama wird somit im wesentlichen das in der Gegenwart spielende Drama sein. Aus diesem allerdings werden wir den Monolog, sofern er nicht unter den erwähnten zwei Bedingungen psychologisch begründet ist, verbannen. Wer aber eine grundsätzliche Scheidung für unberechtigt hält zwischen der Technik des modernen und des historischen Dramas, der vergißt, daß ein solcher Unterschied in Wirklichkeit längst gemacht und im Prinzip anerkannt ist. Oder schreibt man bei uns Dramen aus der Gegenwart in Versen? Würde Sudermanns „Ehre" in Jamben eine andere als parodistische Wirkung hervorbringen? Doch in der Sprache Wildenbruchscher Heerführer, Freytagscher Fabier lassen wir uns rhythmische Gebundenheit gern gefallen ... Hier mag auch der Monolog fortbestehen.

IV.

Nur eine Abart des Monologs, nicht mehr als das, ist das Beiseitesprechen — das parler à part der Franzosen. Es wird von diesen auffallend oft angewendet, während sie mit dem Monolog verhältnismäßig sparsam umgehen. Selbst Dumas braucht dieses Mittel ziemlich häufig und sogar in seinen letzten Werken. Freilich in sehr diskreter Weise; er beschränkt sich auf einfache Äußerungen wie „Oho!", „Ich ersticke!" Der redseligere Augier dagegen läßt seine Personen die über-

flüssigsten Dinge beiseite sprechen. Frau Fourchambault verrät dem Publikum in ihrer Unterredung mit dem Präfekten, daß sie ihn „sehr liebenswürdig" findet, sie fragt das Publikum: „Was soll ich ihm jetzt sagen?" Thereſe Lecarnier, die Freundin der „armen Löwin", redet sogar so sorgfältig stilisierte Sätze beiseite wie: „Ich fürchte, mein edler Freund gibt mehr aus, als er eingesteht." Die germanische moderne Dramatik ist hier den Franzosen überlegen. Sie zeigt in ihren hervorragendsten Erscheinungen eine ebenso heftige Abneigung gegen das bequeme Beiseitereden wie gegen das große Selbstgespräch: sie sieht ein, daß die Bedingungen für die Berechtigung des einen wie des anderen die gleichen sind. Natürlich gibt es auch auf germanischer Seite Autoren, die sich nicht entschließen können, technisch etwas zu lernen. Der Dichter der „Ehre" läßt in patriarchalischester Weise drauf los monologisieren und beiseitereden. Der Dichter der „Haubenlerche" liefert sogar Fälle, wo eine auftretende Person an die Worte eines gerade stattfindenden Monologs anknüpft — und ähnliche Scherze. Völlig anachronistisch aber wirkt eine Technik, wie sie Fulda im letzten Akt seiner „wilden Jagd" anwendet. Er begnügt sich dort nicht, zwei Personen, die allein auf der Szene sind, nebeneinander beiseitereden zu lassen: er tut ein Mehreres und sorgt dafür, daß diese beiderseitigen Ansprachen an das Publikum inhaltlich stets aufs Exakteste miteinander korrespondieren... Freilich hat er diese Scharte später ausgewetzt: „Das verlorene Paradies" zeigt eine Technik, die fast einwandsfrei ist.

V.

Beinah eine ebenso große Abneigung wie gegen den Monolog zeigt das moderne Drama gegen eine bestimmte Art der Charakteristik. Zur Wesensschilderung eines Menschen stehn dem Dramatiker zwei Mittel zu Gebote. Er kann die innere Beschaffenheit durch Aussprüche anderer Personen kennzeichnen: die direkte Charakteristik. Oder er läßt den Charakter lediglich aus den Handlungen des Menschen erkennen: die indirekte Charakteristik. Beide Arten können vereint auftreten, indem die erste der zweiten nachhilft. Die moderne Technik verrät eine entschiedene Neigung, die erste Art vollkommen fallen zu lassen zu Gunsten der ungleich schwereren zweiten. Nicht um einen launenhaften Sport mit Schwierigkeiten zu treiben; der Beweggrund ist auch hier nichts anderes als das Streben nach Wahrheit. Im gewöhnlichen Leben laufen nicht lauter feinsinnige Psychologen herum, die nichts dringenderes zu tun haben als Personen und Zustände ihrer Umgebung scharf und einschneidend zu analysieren. Und solche, die die Fähigkeit dazu besitzen, brauchen noch lange nicht den Willen zu haben. In den kulturgesell-

schaftlichen Verhältnissen, die das moderne Drama vorführt, hat sich eine besondere kulturgesellschaftliche Taktik herausgebildet. Nicht einmal alles, was man hier sagt, ist wahr, geschweige, daß man alles sagt, was wahr ist, — tausend Rücksichten binden die Zunge. Daß ein berufsmäßiger Feuilletonist und Kritiker die sodomitischen Kreise, in denen er sich bewegt, in ihrer ganzen Versumpftheit charakterisieren kann, ist zweifellos. Weniger, daß er wollen wird. Am wenigsten, daß er es, wie bei Sudermann, einem fremden Herrn aus Karlsruh gegenüber wollen wird . . . Ein nur scheinbar anders gearteter Grund für die Scheu vor der direkten Charakteristik, der aber tatsächlich auf dieselben Ursprünge zurückgeht — auf die Absicht, Illusion zu erwecken, also realistisch zu wirken —, liegt in dem Streben des modernen Dramas, alle technisch notwendigen Maßregeln möglichst zu verhüllen, das Absichtslose an die Stelle des Absichtlichen treten zu lassen. (Hiervon soll später die Rede sein.)

Selbstverständlich fällt in der neuen Technik auch die gröbste Art der direkten Charakteristik weg; die Selbstcharakteristik. Es ist gewiß nicht unmöglich, daß ein Mensch eine Charakteristik von sich selbst entwirft: das kommt alle Tage vor. Nur daß wir im Leben nicht so kindlich sind, eine solche Charakteristik gelten zu lassen. Wir lügen selbst viel zu viel, um sie als Urkunde zu nehmen. Wir betrachten sie höchstens als eine Grundlage, auf der wir auf eigene Hand Schlüsse machen. Ein sogenanntes „geistreiches" Wort, das aber wahr ist, gibt dieser Tatsache Ausdruck, indem es einen Unterschied macht zwischen dem Charakter, den wir zu haben vorgeben, dem Charakter, den wir zu haben glauben, und dem Charakter, den wir haben. Selbstcharakteristik im Drama wird also nur dann Geltung haben können, wenn der Dichter mit kluger Berücksichtigung dieser Sachlage arbeitet . . . Er kann, wenn er sie anwendet, besondere Zwecke verfolgen. Etwa den: durch die Herausarbeitung des Gegensatzes zwischen dem vermeintlichen und dem tatsächlichen Charakter eine satirische oder, je nachdem, eine rührende Wirkung zu erzielen. Die Verkennung des eigenen Ichs oder seine bewußt falsche Schilderung kann ein wesentliches Moment werden für die indirekte Charakteristik einer Gestalt: der erste Fall gestattet Schlüsse auf die geistige Veranlagung, der zweite wirft Schlaglichter auf die sittliche Beschaffenheit. Wenn in Ibsens „Wildente" Hjalmar Ekdal seine Charakterstärke rühmt, so erkennen wir hinter diesem Selbstbekenntnis die Absicht des Dichters und lächeln. Wenn aber Paul Heyse von uns verlangt, die Selbstschilderung jeder beliebigen Person ohne weiteres als objektiv richtig hinzunehmen, so lächeln wir zwar auch, — doch aus einem anderen Grunde. „Man spricht selten von der Tugend, die man hat", sagt die gescheite

Zofe des Fräuleins von Barnhelm, „aber desto öfter von der, die uns fehlt."

VI.

Während die konsequente Verbannung von Monolog und Beiseitesprechen, während auch die Bevorzugung der indirekten Charakteristik vor der direkten selbständige Neuerungen der modern-realistischen Technik bilden, sind andere Eigentümlichkeiten von ihr nicht geschaffen; sondern nur grundsätzlich angeeignet. Hierhin gehört eine besondere Art, die Vorgeschichte zu behandeln.

Die Vorgeschichte, die im germanischen Drama umfangreicher zu sein pflegt als bei den Franzosen, wird in der neuen Technik auf einen möglichst weiten Raum verteilt. Man vermeidet die bequeme Methode, sie in einer einzigen großen Erzählung darzulegen: man wählt den schwierigeren, aber lebenstreueren Weg, sie im Verlaufe der Handlung allmählich durchsickern zu lassen. Und in der Art wie man dieses Prinzip im einzelnen zur Ausführung bringt, sucht man wiederum der Wirklichkeit des Lebens möglichst nahe zu kommen. Man erzählt die Vorgeschichte nicht, wie noch Richard Voß es tut, Personen, die sie schon wissen, oder die kein Interesse haben können, sie zu erfahren; die Kunst des neueren Dichters bringt die zerstreuten Mosaikteilchen, aus denen er die Vorfabel zusammensetzt, ganz gelegentlich an den Mann. Er läßt beileibe nicht die Absicht merken, daß er dem Hörer jetzt wohl oder übel etwas beibringen müsse, das zum Verständnis der Sache notwendig sei: das würde die Illusion stören und wäre unrealistisch. Er läßt vielmehr seine Gestalten einfach sprechen, was sie zum Verlaufe der dramatischen Handlung zu sprechen haben, und hierbei erfährt man — unter der Hand, aus einem Nebensätzchen — den einen oder andern Bestandteil der Vorgeschichte. Die Redenden tun, als ob sie gleichgültige Tatsachen streiften. Nirgends breite Auseinandersetzung, überall inhaltsvolle Andeutung. Ein Meister in dieser Kunst war schon Lessing, in welchem die neurealistische Bühnentechnik ihren großen Wegweiser verehrt. Wo freilich die Vorgeschichte derart in die Handlung des Dramas hineinspielt, daß sie diskutiert werden muß; wo ein Wesentliches der dramatischen Handlung in einer Enthüllung besteht, wie in Ibsens „Gespenstern", dort wird begreiflicherweise die Behandlung der Vorfabel in der geschilderten Art unmöglich.

VII.

Eine weitere Eigenschaft, die von der realistischen Bühnentechnik unserer Tage nicht erzeugt, doch an Kindesstatt angenommen wurde, betrifft einen besonderen Fall in der Verknüpfung der dargestellten Vorgänge.

Der Grundsatz, daß der dramatische Dichter nur einen solchen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen zeigen dürfe, wie er im Leben beobachtet werden könne, galt schon im 18. Jahrhundert, und Lessing, der die Geistererscheinungen Shakespeares verteidigte, hätte sich selbst sehr gehütet, Wunder auf die Bühne zu bringen. Das moderne Drama geht noch weiter. Es will nicht nur solche Vorgänge vermeiden, die im Leben niemals beobachtet werden, sondern auch solche, die sehr selten beobachtet werden. In technischer Hinsicht äußert sich dieses Streben darin, daß die sogenannten merkwürdigen Zufälle vermieden und ein deutlicher Einblick gewährt wird in die ursächliche Verknüpfung der einzelnen Bestandteile der Handlung. In den „Gespenstern" sind alle Züge streng begründet. Nicht nur, daß Dinge wie die geplante Abreise des Tischlers, die Ankunft Oswalds aus Paris und des Pastors aus Christiania in Kausalzusammenhang mit der Einweihung des Zufluchtshauses gesetzt werden; nicht nur, daß ein halbelementares Ereignis wie der Wahnsinnsanfall Oswalds durch die Aufregung infolge der furchtbaren Enthüllungen erklärt wird: sogar ein anscheinend ganz unberechenbarer Vorgang wie der Brand des Asyls wird durch den Charakter einer Person, des schnapsfreundlichen Tischlers, begründet . . .

In der Vermeidung der merkwürdigen Zufälle, die in der Erfahrung zwar vorkommen, aber selten vorkommen, erfüllt die neurealistische Technik wieder nur eine Forderung Lessings: daß das Drama den „Durchschnitt des Lebens" darstellen solle. Wie schwer ihr immerhin der Verzicht auf die Verwendung des merkwürdigen Zufalls wird, zeigt eine Reihe von Fällen, in denen sich auch hervorragende Dramatiker hierzu nicht entschließen konnten. In Ibsens „Stützen der Gesellschaft" wird beim Kaffeeklatsch die Geschichte der Lona Hessel erzählt, die vor vielen Jahren in die weite Welt flüchtete: fünf Minuten später tritt die Verschollene ins Zimmer. Die dramatische Wirkung dieser Szene ist eben so groß, wie ihre Glaubwürdigkeit klein. Immerhin: in den „Stützen der Gesellschaft" ist Ibsen technisch noch nicht auf seiner Höhe. Weit schwerwiegender und auffallender ist, daß auch in technisch vollendetere und vornehmere Werke der Zufall hineinspielt: in der „Frau vom Meere" zeigt er sich in Lyngstrands wunderbarer Seebegegnung mit Ellidas unheimlichem Verlobten; in Gerhart Hauptmanns „Friedensfest" in der gleichzeitigen Ankunft Wilhelms und des alten Doktors Scholz; in Dumas technisch ausgezeichneter „Francillon" in der Identität des herbeitelephonierten Notargehilfen mit dem nächtlichen Ballkavalier der Heldin... Eine höchst wunderliche Häufung von Zufällen aber bietet Sudermann, dessen Technik eine wertvolle Fundgrube

ist für die Wahl abschreckender Beispiele. Man erinnere sich an den Schluß des ersten Akts der „Ehre". Graf Trast hat am vorhergehenden Abend in einem Berliner Vergnügungstempel Fräulein Alma getroffen, ohne zu ahnen, wer sie ist. Unter den vielen Lokalen, die in Betracht kommen, ist er just in das geraten, wo sich Alma an diesem Abend befand. Unter den vielen Mädchen, die dort ihr Wesen trieben, hat er grade die Bekanntschaft derjenigen gemacht, die sich nachher als Schwester seines Freundes entpuppt. Und er erzählt dem Freunde dieses Abenteuer grade in dem Augenblick, als Alma zur Tür hereintritt. Die Technik der Zauberposse ist die Technik dieses angeblich realistischen Schauspiels.

VIII.

Es bleibt ein letztes Mittel zu kennzeichnen, das dem Wahrheitsstreben moderner Dramenkunst dient: die Sprache. Das kann in knappen Zügen geschehn: die Handhabung der Sprache zur Erzielung realistischer Wirkungen — wieder nicht ein Erzeugnis, sondern nur ein Grundsatz moderner Technik — ist ja sehr alt. Die gröbste Art des sprachlichen Realismus ist die zeitweilige Anwendung des Dialekts: schon das 16. Jahrhundert ließ die deutschen Bauern des Theaters im Gegensatz zu Vornehmeren ihr ländliches Platt reden. Eine etwas höhere Stufe realistischer Sprachverwertung trat gleichfalls früh in gewissen Situationen auf: in Augenblicken des Sterbens und der Verlegenheit; hier suchte selbst eine Technik, die noch in den Kinderschuhen stand, durch die bekannten Gedankenstriche und Punkte, abgebrochene Sätze und zusammenhangloſe Worte eine Art Situationscharakteristik hervorzurufen. Aber noch bei Lessing kommt die Sprache im Schauspiel nicht sonderlich gut weg. Im Aufbau des Dramas den Stürmern und Drängern um Turmhöhe überlegen, steht er im realistischen Gebrauch der Rede fast eben so tief unter ihnen. Sein Just, der doch ein ungeschlachter Packknecht ist, darf noch Sätze sprechen, wie sie nur ein philosophischer Kopf zurechtgeklügelt haben kann. „So gewiß," sagt er zu Tellheim, „so gewiß ich Ihnen schuldig bin, so gewiß Sie mir nichts schuldig werden können, so gewiß sollen Sie mich nun nicht verstoßen." Die Kraftgenies brachten durch ihre Abwendung vom sprachlich Korrekten Herzlichkeit, Lebendigkeit, Naturalismus in das Drama, doch eine feinere psychologische Verwertung der Sprache gelang erst den Charakteristikern des 19. Jahrhunderts. Auf ihnen fußt die moderne Kunst Ibsens, die Bestrebungen jener in sich umfassend und großartig fortbildend. Vom Erbförster zur Wildente ist ein weiter Weg.

Das neue Drama trachtet nach immer größerer Differenzierung der

Sprache, die sich einmal streng nach dem Wesen der redenden Gestalten, dann nach dem Wesen der Situation richtet. Da nun das Drama Menschen vorführt, die ihrem Beruf nach nicht immer Oberlehrer sind, so sprechen sie auch nicht wie diese in vorsichtig geordneten Mustersätzen, sondern mit allen den kleinen syntaktischen und logischen Nachlässigkeiten, welche die Sprache des Lebens zeigt. Ibsen vor allem hat jene raffinierte Unordnung in der Redeweise eingeführt, die es erst glaublich macht, daß die vorgeführten Gestalten ihre Worte nicht auswendig gelernt haben. Papierene Wendunden wie sie etwa Paul Lindau noch braucht — „Bin ich nicht Deine Dich zärtlich liebende Schwägerin?" — können wir heute kaum mehr ernst nehmen. Hauptmann und die Verfasser der Familie Selicke sind über Ibsen hinausgegangen; ihr subtiler Sprachnaturalismus greift dem Schauspieler zuweilen unnötig vor.

Zwei starke ästhetische Reizmittel scheinen allerdings bei den sprachlichen Grundsätzen der modernen Technik wegzufallen: Die poetisch-pathetische Rede und die geistreiche Rede. Sie fallen tatsächlich nicht weg. Nur daß sie nicht mehr ohne Begründung angewandt werden. Die pathetische Rede würden wir überdies nicht schwer entbehren: Wenn uns eine dargestellte Leidenschaft hinreißen soll, muß es heute weit eher eine halb verhaltene, wider Willen elementarisch-ruckweise sich äußernde sein als ein glatt dahinströmendes edel-schönes Pathos. Dennoch ist das Pathos aus dem modernen Drama nicht verbannt; dem Rittmeister Auguſt Strindbergs, dem exaltierten Mann, fehlt dieses Symptom der Exaltation nicht, und der unsterbliche Hjalmar Ekdal darf reden von dem „armen, schiffbrüchigen Greis", von der „Pistole, welche eingriff in die Geschichte des Ekdalschen Geschlechts" und von „des Lebens ewiger Nacht".

Ebenso wird die „geistreiche" Rede von der modernen Technik nur da angewandt, wo sich ihre Existenz begründen läßt. Wenn in der hagestolzen Abendgesellschaft des Großhändlers Werle allerhand Witworte fallen, so sind sie dem Dichter nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zur Charakterisierung ihrer Urheber. Wenn ein gewiegter Weltmann, wie der Gerichtsrat Brack, sich im Gespräch mit Hedda Gabler pointierterer Wendungen bedient, ist auch das völlig begründet. Unbegründet aber, folglich unrealistisch ist das Verhalten jenes aufdringlichen Kaffeekönigs aus Indien, der sämmtliche Pointen, welche sein Verfasser im Lauf eines Jahres gesammelt hat, an einem Abend zum besten gibt, ohne doch im Ganzen als ein Geisthascher gezeichnet zu sein. Es wäre sehr hübsch, wenn die Backfische des Tiergartenviertels vor anmutig-gefeilten Aphorismen und parador-graziösen Wendungen

sprühten, aber sie tun es nur bei Oskar Blumenthal; im Leben nicht. In französischen Dramen lassen wir uns diese Eigentümlichkeit noch gefallen: wir können uns im schlimmsten Fall weismachen, die scharfe Feinheit der Rede entspreche dem Charakter jenes Volkes, den wir so sicher nicht kennen wie den eignen. Daß aber bei uns die Leute so unmenschlich geistreich nicht sind, wissen wir ganz genau... Und deshalb läuft bei den germanischen Völkern die geistreiche Rede des Dramas in der Mehrzahl der Fälle dem Realismus entgegen. —

Alle diese Eigenschaften des realistischen Dramas verdankten ausgesprochenermaßen dem Wirklichkeitsstreben ihr Dasein. Drei andere gesellen sich zu ihnen, die allein auf ästhetische Gründe zurückzuführen sind und zum teil dem Realismus ins Gesicht schlagen.

IX.

Die erste verträgt sich mit ihm noch sehr gut. Es ist das Streben, innerhalb des Dramas einen Kommentar zu vermeiden. Positiv ausgedrückt: Die Neigung, das Publikum Schlüsse ziehen zu lassen. Nur in beschränktem Sinne zeigt sich das bei der Tendenz des Dramas. Diese allgemeine Wahrheit, die hinter dem vorgeführten besonderen Fall steht, erkennen zu lassen, ohne sie in Worte zu kleiden, — es sind seltene Vögel unter den Dramen, welche das vermögen. Strindbergs „Fräulein Julie" vermag es. Aber noch in einem späten Ibsen wie in der „Frau vom Meere" tritt der bekannte Wink mit dem Zaunpfahl ein, der unmittelbar dozierende Hinweis auf die Grundidee. „Dein Sehnen und Trachten nach dem Meere", sagt Wangel sehr deutlich zu Ellida, „Dein Zug nach ihm hin — diesem fremden Mann — das war der Ausdruck für ein erwachendes und wachsendes Verlangen nach Freiheit . . ."

Aber es gibt auch eine Tendenz einzelner Szenen. Sie kann zwar gleichfalls einen symbolischen Ausdruck finden — wie in den „Einsamen Menschen" in der Episode mit dem Bienchen, das in die Vockerat'sche Wohnung fliegt, — aber sie muß es nicht. Sie kann einfach in einem Urteil bestehn, das sich aus den dargestellten Vorgängen ergibt. Dieses Urteil auszusprechen, ist die Methode der alten Schule. Es vom Hörer oder Leser finden zu lassen, Grundsatz der neuen.

Wenn Hjalmar Ekdal, über Ginas Vergangenheit unterrichtet, einen tiefen Schmerz zur Schau trägt und dabei fortwährend Butterbrote ißt, so fällt es dem Dichter nicht ein, die Erläuterung zuzufügen, daß Hjalmars Zerknirschung nicht weit her ist: die Folgerung ziehen wir selbst.

Lessing noch glaubte anders verfahren zu müssen. Als der Prinz von Guastalla die schöne Emilia in der Messe zu treffen eilt, kommt ihm Camillo Rota in die Quere. „Was ist sonst?" fragt der Prinz, „etwas

zu unterschreiben?" — „Ein Todesurteil wäre zu unterschreiben." „Recht gern" . . . Für das Empfinden unserer Tage ist mit diesen Worten die Tendenz der Szene erschöpft. Lessing läßt den Rota kommentierend zufügen: „Recht gern? — Ein Todesureil recht gern? — Ich hätt' es ihn in diesem Augenblick nicht mögen unterschreiben lassen, und wenn es den Mörder meines einzigen Sohnes betroffen hätte. — Recht gern! Recht gern! — Es geht mir durch die Seele, dieses gräßliche ‚Recht gern!'" Hielt der Vater der realistischen Technik diesen Zusatz für das Publikum seiner Zeit für notwendig: wir können ihn heut entbehren.

Worauf beruht aber die Überlegenheit des ersten Verfahrens vor dem zweiten? — Auf nichts anderem als dem ästhetischen Reiz des Schlüsseziehens. Bei einer ganzen Gattung von Dingen, die uns ästhetisch ergötzen, besteht der Grund des Ergötzens einzig darin, daß wir eine Folgerung machen. Lessing selbst hilft mir zum Beweise. Der Satz: „Trill, Du bist ein Bastard" hat gar keinen ästhetischen Reiz. Er gewinnt ihn mit einem Schlage, sobald sein Inhalt gefolgert werden muß. Dann heißt es:

Bald willst du, Trill, und bald willst du dich nicht beweiben,
Bald dünkt dichs gut, bald nicht, ein Hageſtolz zu bleiben.
Ich soll dir raten? Wohl! Tu' was dein Vater tat:
Bleib frei; heirate nicht! — Da hast du meinen Rat.

In dieser indirekten Form ausgedrückt besäße der Satz, wohlgemerkt, auch dann ästhetischen Reiz, wenn die Versform fehlte. Die Ursache dieses Reizes aber liegt nicht nur in der Freude am eigenen Scharfsinn, dem es gelungen ist, das Ungesagte herauszufinden: sie liegt auch in der Freude darüber, daß es überhaupt möglich ist, etwas deutlich zu sagen, ohne es doch auszusprechen. Die Lustempfindung ist nicht nur eine subjektiv-egoistische: sie ist auch eine harmlos-objektive.

X.

Während hier alles der Art des wirklichen Geschehens entspricht — denn auch im Leben werden die möglichen Folgerungen aus den Begebenheiten nicht immer ausgesprochen — *widerstreiten* die beiden letzten Eigentümlichkeiten des realistischen Dramas *dem Realismus*. Dennoch treten sie grade bei den hervorragendsten Technikern der realistischen Schule am konsequentesten auf.

Zurückzuführen sind auch sie auf ästhetische Gründe: sie sind die Befolgung von Gesetzen, welche die theoretischen Bemühungen des 18. Jahrhunderts der dramatischen Kunst gewonnen haben . . . Diese Gesetze werden in Geltung bleiben, und auch Herrn Arno Holz ist es bisher

praktisch noch nicht gelungen, sie umzustoßen. Nicht eine Aufforderung zu ihrer Beseitigung bedeutet der Hinweis auf ihren Gegensatz zum Realismus: er bedeutet die Feststellung der Grenze, wo die Möglichkeit der Lebensnachahmung im Drama aufhört.

Die erste der beiden Eigenschaften besteht in der ausschließlichen Aneinanderreihung wesentlicher Momente. Nur dasjenige wird im Drama vorgeführt, in höchster Meisterschaft von den Neueren bei Ibsen, was für die Begreiflichkeit der Handlung nötig ist. Daher die Scheu vor Episoden, vor allem Zwecklosen. Im Leben selbst verläuft eine Handlung niemals ganz für sich, ganz herausgelöst aus der Fülle der übrigen Begebenheiten. Im Leben stoßen wir somit auch bei der Betrachtung einer Handlung niemals bloß auf solche Momente, die zu ihrer Verständlichmachung geeignet sind: es fließen in den Beobachtungsprozeß eine Menge von Wahrnehmungen ein, die mit der beobachteten Handlung in gar keinem Zusammenhang stehn, außer dem des gleichzeitigen Geschehens. Während man also in der Wirklichkeit, um eine Handlung für sich zu begreifen, erst vieles Nichtzugehörige aussondern muß, bietet der dramatische Dichter von vornherein seine Handlung herausgeschält und befreit von allem Zufälligem. Darin liegt der Widerspruch zum Realismus. Je staunenswerter die knappe Kunst des Dichters wird, desto größer wird dieser Widerspruch. Er ist unlösbar.

Nicht anders liegen die Dinge bei der zeitlichen Einheit des Dramas. „Gespenster" spielen in 18 Stunden. In der „Wildente" wie in „Hedda Gabler" ist der größte Zeitraum zwischen zwei Akten eine Nacht. Das „Friedensfest" nimmt 24 Stunden in Anspruch; ebenso viel „Der Vater". „Fräulein Julie" spielt in einer einzigen Nacht. Dumas, der im „fils naturel" die Handlung noch auf zwei Jahrzehnte verteilte, drängt sie in der modernen „Francillon" auf weniger als 24 Stunden zusammen. Überall das klare Streben die zeitliche Ausdehnung der dramatischen Begebenheit möglichst klein zu wählen.

Nicht in dieser Tatsache liegt der Widerspruch. Er liegt in ihrer Verbindung mit einer andern. In jenen 24 oder 48 Stunden, in denen die besten realistischen Dramen spielen, sollen wirklich grade alle diejenigen vorgeschichtlichen und sonstigen Momente, die für das volle Verständnis der Handlung unerläßlich sind, von den auftretenden Personen erwähnt werden? Alle sollen erwähnt werden? und alle grade in diesen letzten 24 Stunden?

Im Leben kommt es nicht vor, daß in der letzten Frist vor einer Katastrophe oder einem glücklichen Ereignis alle zum Verständnis dieses Vorgangs notwendigen Punkte von den Beteiligten rekapituliert werden,

so daß sich einem Unvertrauten, der plötzlich in diesen Kreis versetzt wird, nicht nur die lückenlose, weit zurückliegende Vorgeschichte, sondern auch die lückenlose, abgestufte Charakteristik aller Personen in diesen letzten Stunden deutlich offenbarte. Hier ist ein zweiter Punkt, über den der Realismus nicht hinweg kam.

— —

Wenn ich so in zwei bestimmten Punkten die Möglichkeit einer realistischen Technik geleugnet habe, so bleibt doch die Gestalt des modernen Dramas entwicklungsfähig. Vielleicht steht es erst am Anfang seiner Entwicklung: es ist erst hundert Jahre alt. Noch schwört man auf Ibsen. Aber wie es ein Irrtum ist, von der „dauernden vorbildlichen Geltung" der Literatur des 18. Jahrhunderts zu reden, so wär' es kurzsichtig und unhistorisch, das Ibsensche Drama als ein unverrückbares Muster für künftige Zeiten hinzustellen. Auch hier werden Wandlungen geschehn.

Vielleicht bereiten sie sich schon vor.

1891. 5. Juli.

Regiſter

Alberti 281.
Altenberg 21.
Ambros 203.
Ancey 272.
d'Annunzio 18, 103 f., 120, 130, 234—241.
Anzengruber 264.
Arnim 134 f.
L'Arronge 20, 25, 29, 218 f.
Auerbach, B. 256.
Augier 16, 299.

Bach, Seb. 48.
Badarzewska 178.
Bahr 119, 228, 253, 285 f.
Balzac 1, 242.
Baudelaire 137.
Beaumarchais 197.
Becque 19, 264—267.
Beethoven 9, 45, 60, 223.
Bernſtein M. 286.
Birch-Pfeiffer 177 f., 186.
Bismarck 44, 107, 189.
Biſſon 273.
Björnſon 21 f., 24, 127, 257—261, 291.
Bleibtreu 21.
Blumenthal, Osk. 20, 22 f., 27, 29 ff., 33 f., 151, 154, 193, 218—222, 286, 306.
Bourget 7, 8, 18, 62, 76, 83, 235, 237, 248.
Brahm 29, 31, 34, 46, 105, 160, 291.
Brentano, Clemens 135, 140, 248.
Brieux 250, 272.
Brunetière 144.
Buſch, W. 213.
Byron 107, 235.

Capus 268—272.
Caſanova 91.
Chopin 12, 28.
Conrad, M. G. 21, 144.
Conſtant, Benj. 250.
Coquelin 286.
Corneille 243.
Courteline 290.
Cronegk 193.
Curel 77, 272.

Dahn 29.
Dante 7, 239 f.
Donnay 268—272.
Dönniges, Helene 106.
Doſtojewsky 296.
Dreyer 17, 41, 211—214, 272, 290.
Drumont 249.
Dühring 249.
Dumas, Sohn 126, 298 f., 303, 308.
Duſe 236, 240.

Eichendorff 114.
Ernſt, Otto 220, 290.

Feuerbach, Anſelm 91.
Fiſcher, S. 46.
Flaubert 9, 128, 140 f., 237, 284
Fontane 32, 54, 76, 163.
Frenſſen 84.
Frenzel 22 f., 29, 33 f., 144 f.
Freytag 16, 153, 212, 299.
Friedmann, Fritz 250.
Fulda 30, 45, 47, 204—210, 220, 286 f., 291, 300.

Genſichen 28.
George, Stefan 281.
Gjellerup 117.
Goethe 8, 9, 12 f., 76, 84, 91, 98, 111, 118, 173, 188, 215, 228, 243, 250.
Gogol 202.
Goldoni 285.
Goncourt, E. de 132.
Gorki 254—256, 277, 279, 284.

Greif 25.
Grillparzer 83.
Groſſe 30.
Gumbert 178.
Gutzkow 166.

Halbe 105–118, 193, 242.
Harden 45, 167, 228, 250.
Hart, H. und J. 41, 45 f., 117, 254, 289.
Hartleben 46, 112, 197–200.
Hartmann v. d. Aue 63.
Hauptmann, Gerh. 2 f., 12 f., 34, 36–71, 88, 106, 113, 126, 133, 141, 146, 160, 166, 195, 210, 212, 254, 262 f., 265, 279, 284, 292, 297 ff.
Hebbel 1, 13, 20, 81, 83, 119—129, 144, 166, 207 f, 223, 227, 230 ff., 246, 248, 250, 282.
Hegel 28
Heijermans 262 f.
Heimann, Moritz 46, 55.
Heine 13, 136 f., 140, 204, 272.
Hennequin 278.
Herrig 25.
Heyſe 76 f, 92, 301.
Hillern, Wilh. von 25.
Hirſchfeld, Georg 105—118, 287 f.
Hoffory 31, 34.
Hoffmann, E. T. A. 92, 138, 279, 286
Hofmannsthal 90—104, 290.
Holländer, Felix 46, 286.
Holz, Arno 43, 98, 132 f., 291, 307.
Homer 84.

Ibſen 1—35, 40, 42, 51, 67, 85 f., 88, 121 f., 123 ff., 129, 131, 136, 146, 158, 202, 211, 223, 251, 279, 281, 291, 296 ff.
Jean Paul 46, 59, 61, 134, 144, 199, 217.

Kadelburg 286.
Keller, Gottfr. 204, 268.
Kipling 117.
Kirchbach 193
Kleiſt, H. von 20, 48, 163.
Kotzebue 186 f.
Körner 210.
Kruſe 25.

Laſſalle 106.
Lavedan 272.
Laube 166.
Lemaitre 286.
Leiſtikow 46.
Lenau 83.
Leſſing 2, 35, 80, 193, 202, 257, 263, 301 ff. 304, 306 f.
Lindau, P. 20, 22, 25 f. 27, 29, 33 f. 114, 291, 305.
Litzmann 123.
Lothar, R. 278.
Lubliner 20, 25, 29, 34, 159, 220.
Ludwig, Otto 1, 14, 20, 124, 242, 299, 304.
Luther 166.

Maeterlinck 100, 104, 164, 223—233, 237, 281, 284, 290.
Makart 91.
Marlowe 1, 145.
Marriot 196.
Maſſenet 240.
Maupaſſant 77, 140, 231, 268.
Meyerbeer 1, 60, 164, 167.
Michel Angelo 9.
Moſer 22, 25.
Mozart 12, 209.
Muſſet 79, 170, 173.

Neßler 160.
Niemann, Hedw. 28.
Nieritz 22.
Nietzſche 11 ff,. 33, 44 f,. 49, 62, 178, 256.
Novalis 95, 224.
Novelli 286.

Petri 73.
Philippi 65, 285.

Pfranger 263.
Pinero 65, 185.
Platen 285.
Plötz, Alfr. 46.
Poppenberg 285.
P. (Klaus) 277.

Raffael 9.
Reicher, E. 46.
Renan 44, 55, 166.
Reuling 286.
Rittner 46.
Rosmer, E. 207, 215—217.
Rossini 286.
Rousseau 84, 137, 140, 248, 250.
Rubens 195.
Ruederer 193—196, 212.

Salten 285.
Sardou 17, 163, 185, 228, 230, 237.
Schabelsky 30.
Schäfer, Wilh. 196.
Schiller 110, 166, 205.
Schlaf 121, 126 ff. 130—133, 268, 287, 290 f.
Schlegel, Fr. 11, 215.
Schlenther 29, 31 f., 34, 46, 53.
Schmidt, Lothar 286.
Schnitzler 72—89, 120, 132, 226, 268, 271, 292.
Schönherr 285.
Schopenhauer 117.
Schubert, Fr. 98.
Schumann, Rob. 12, 48, 60, 72, 167, 175, 186, 204, 233, 237, 267.
Scribe 17.
Shakespeare 1, 7, 45, 47 f., 92, 117, 126, 136, 138, 140 f. 166, 210, 230, 234 f., 303.
Shaw 242—245.
Skowronnek 220.
Sokrates 189.
Sophokles 100 f., 234.
Spielhagen 28, 153, 295.
Spinoza 1, 17, 166, 189.
Stendhal 250.
Stephany 32.
Straß 193.
Strauß, Joh. 10.
Strindberg 18, 41, 137, 246—250, 277 ff., 283, 297, 305 f., 308.
Sudermann 45, 57, 65, 146—192, 195, 290, 299 ff., 303 ff.

Thoma, Ludw. 201 - 203.
Tieck 97.
Tolstoi 8, 85, 140, 242, 251—253, 280, 287, 291.
Tovote 286.
Treitschke 56.
Triesch, Irene 62.

Verlaine 137.
Voltaire 80.
Voß, Rich. 20, 28, 32, 302.

Wagner, Rich. 1, 23, 44, 60 f., 62, 64, 104, 224, 239, 241, 291.
Wassermann 290.
Weber, C. M. v. 1.
Weber, Adelh. 193.
Wedekind 121, 129, 134—142, 277, 279, 281, 283, 286, 290.
Weißenthurn, Frau v. 285.
Werner, E. 212.
Wilbrandt 20, 212.
Wilde, Osk. 102, 104, 277, 279 ff.
Wildenbruch 20, 25, 41, 143—145, 154, 166, 169, 285, 299.
Wolzogen, E. v. 290.

Zinzendorf 63.
Zola 1, 3, 10, 13, 60, 90, 117, 138, 140, 195.

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.

BINDING S... SEP 17 1938

Author Kerr, Alfred 80161 LG.H
Title Das neue Drama. K4ln

DATE.	NAME OF BORROWER.
Jan. 22/37	[illegible]
Oct. 5/39	Sister Margaret [illegible]

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED